

المكتبة الثقافية

العدد ٢٨٦

الرقص الشعبي في مصر

تأليف: سعد الخادم

793
9

المكتبة الثقافية

جامعة حرة

٢٨٦

الرقص الشعبي في مصر

تأليف: سعد الخادم



الهيئة المصرية العامة للكتاب

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA ١٩٨٢

مكتبة الإسكندرية

تقديم

يعتبر الرقص الشعبي من الموضوعات التي تغرى الكثيرين بالادلاء بأراء قاطعة فيها . فما من مدفوع بحماسه الا أفتى فى شرح رقصة شعبية شهدها ، أو لمحها فى أثناء تجوله فى الريف . وسرعان ما تتحول الرقصات الشعبية الى ما يقال عن تصنيفات الرقصات الشعبية حتى نعجب لكثرة ما ينسب منها الى طقوس الزفاف فى الريف ، ولكثرة مدارس الرقص الشعبى التى تخلق ، ومذاهبها التى تصطنع ، كما تعجب لكثرة المتهافتين على الادلاء بمعلومات « ضافين » عن أصولها وقواعدها .

وحيال هذا التزاحم فى التظاهر بالمعرفة ، والخيال الخصب فى استحداث صفات لرقصات تنسب الى النواحي الشعبية ، نتبين أن خطى الرقصات المبتكرة ، أو المنسوبة - على غير حق - الى الفنون الشعبية ، تقتارب الى حد بعيد ، برغم كثرة أسمائها واسهاب المتحدثين فى شرح بحورها .

وتلك الروايات - في جملتها - تفتقر الى وصل حاضر
الرقصات الشعبية بماضيها القديم، اذ لا تكاد تقف الحماسة
عند حدود التخيل فيما يمكن أن تقول اليه هذه الرقصة ،
أو ذلك المشهد ، دون التفكير في الاطلاع على مصادر مثل
هذه الرقصات في الحضارات القديمة التي توالى على هذا
البلد ، وهذا أمر يقتضى البحث والتنقيب والدراسة ،
وقراءة المزيد عن العادات والتقاليد القديمة ، والطقوس
الدينية التي قامت عليها العبادات السحيقة ، وما اقترن
بها من ضروب الرقصات الشعبية التي كانت تقام لتدعيم
وتوطيد مفاهيم تلك العبادات عند الشعبين .

كما يحتاج هذا الأمر الى التضلع فى مفاهيم الرقص،
والدراية بأزياء العصور التاريخية المختلفة، فضلا على النظم
الاقتصادية التي كانت تشكل حياة الراقصين والراقصات
فى الأزمنة القديمة ، والطرائق التي قام عليها تعليمهم ،
ثم أنواع الخطى التي كانوا يتقيلون بأدائها ، والمهارة على
حذقها ، وما الى ذلك من مناهج للنقابات التي كانت تضم
أرباب الرقص .

ويتضح للمرء ، عند النظر فى مثل هذه المجالات
العلمية الجادة ، أن المتحمسين للرقص بفطرتهم قلما يتوافر
لديهم الوقت لبحث هذه الجوانب ، بل ان الفرد منهم
ليندهش عند تنبيهه الى أهميتها وضرورتها لمقابلة أى
تسجيل أو تطوير أو شرح كما هو قائم حاليا من رقصات
شعبية قد زيفت حماسة الكثيرين منا حقيقتها وتفسيرها

والنظر اليها كجزء ثمين من تراثنا الفني ، اذ يكاد كل من يزعم أن له معرفة بمدارس الرقص الشعبي ينتهى الى الجزم بأن جميع مناسبات الرقص الشعبي أفراح ! وبهذه الكيفية تظل الرقصات الشعبية معزولة عن ماضيها التاريخي ، مفصومة عن تراثها ، متخبطة ومنساقة تبعاً لحالات وأوهام ، فى حين أن التصنيف العلمى للرقصات القديمة المسجلة فى الآثار يتحول من تصنيف وتفهم حركات الرقص ، الى تصنيف الحفائر ، وتحقيق تواريخها ومناطق العثور عليها ، وتظهر فى هذا بيانات مستفيضة للأثريين ولعلماء الأجناس والاجتماع والتاريخ .

والرقص فى عمومه ، والشعبي منه على وجه الخصوص يحتاج الى النظر فى حلقات التاريخ وأحقابه على أنها متداخلة ، حتى تلك التى تتداخل عهودها بالعهود الحديثة ولا يكتثر بحصرها المنقبون .

ولا يحاول هذا البحث حصر ضروب الرقص الشعبي فى جميع الحضارات التى توالى على مصر ، وتصنيفها تصنيفاً علمياً ، ولا يقصد من جهة أخرى حصر الرقصات الشعبية كافة بين أقاصى الصعيد ونوائى قرى الوجه البحرى ، حصراً واقياً ، بحيث لا يدع المجال لقائل يقول : شهدت رقصة لم يرد ذكرها فى هذا الحصر ، وحضرت مناسبة تقام فيها رقصات لم تنوّه عنها هذه الدراسة ! فمثل هذه التحقيقات تتعدى اطار هذه الدراسة التى لا تهدف الا الى عرض عدد يسير من الرقصات التى أمكن استنباطها من

مراجعة جوانب متعددة من آثارنا وفنوننا القديمة ، كالفنون الفرعونية ، والفنون التي أنجزت في الفترة اليونانية الرومانية، ثم آثار العهد القبطي، كالأقمشة الصوفية المنسوجة التي صورت عليها مناظر للرقص، والنقوش التي حفرت خلال العهد نفسه على الخشب أو السن والعظم، ومثلت هي الأخرى رقصات شعبية ، ثم قورنت هذه وتلك بما صور في العهود الإسلامية كالعصر الفاطمي الذي استمر في مصر ما بين القرنين: العاشر والثاني عشر الميلاديين، من نقوش حفرت على أفاريز الخشب ، أو نقشت على آنية القيشاني والحزف ، أو طعنت بطريقة التكفيت على آنية نحاسية ، وصورت فيما صورته رقصة شعبية كانت دارجة وقتذاك .

وقد اعتمدت هذه الدراسة على مقارنة ما تقدم من رقصات متعددة الأوجه بما ورد من شرح ووصف لرقصات قديمة ورد ذكرها في قصصنا الشعبي العربي ، أو في بعض المراجع العربية القديمة .

وان كان قد تعذر - في هذه اللحظة السريعة التي تحدثت بها هذه الدراسة - الاهتمام الى كافة ما كان قائما في كل عهد من عهود الحضارة العربية من رقصات شعبية والوقوف على نماذج من صورها ، كالتى كانت تنقش في الحمامات وقصور الحكام ، فقد أمكن الاستعاضة عنها ببعض نماذج قليلة ، منها ما صور في مراجع مثل ألف ليلة وليلة ومنها ما صور في عهود متأخرة كالقرن الثامن عشر أو

التاسع عشر ، فى عدد غير يسير من المؤلفات الأجنبية
التي نشرت وقتذاك .

ويتسنى - فى غير مجالات المراجع الأوروبية - الاهتداء
الى نماذج قيمة وفريدة لرقصات قديمة سجلت فى انتاج
بعض الحرف والصناعات كأدوات الزينة ، والرياش ،
وزخارف بعض الأثاث ، بل حتى فى لعب الأطفال ، وفى
الدمى المتحركة ، ثم العرائس الفخارية والعرائس المصنوعة
من الحلوى ، وأختام الكعك والقرايين والمناقش وبصمات
الأقمشة .

وقد اعتمدت هذه الدراسة على بعض هذه المصادر فى
وصل بعض الرقصات الشعبية القديمة بما كان يناظرها فى
عهود أعقبتها . وقد تستمر بعض الرقصات - من خلال هذه
المقارنات - الى بداية القرن الحالى ، أو الى عهدنا هذا ،
ومنها ما تنقطع صلته بالحديث من الرقصات انقطاعا
كليا .

ومن عجيب المصادفة أن فى الأمثلة القليلة التي
حصرها هذا البحث أمكن الاهتداء فى بعض الأحيان الى حلقات
إضافية ومتعاقبة تبين عدد الخطوات التي كانت تقوم
عليها بعض الرقصات القديمة ، مما يزيد من احتمال اهتداء
المنقبين فى هذا المجال الى معلومات ونماذج موفورة مستقبلا .

فهذا البحث لا يزعم كشف النقاب عن رقصات
لم تكن معلومة ، وإنما يتحدد بعرض الرقصات الشعبية
التي جاءت فى صورة أو فى أخرى فى الآثار ، أو فى الفنون

الشعبية الحالية ، مما له صورة لا تدع مجالا للتخمين في ماهياتها . وهذا البحث ليس وصفا وتحليلا للرقصات وانما تقف حدوده عند شرح النماذج المسجلة التي أمكن حصرها ، في مجال النسيج أو الرسم أو الحفر ، وغير ذلك من صناعات وحرف .

وقد يتفق القارئ معنا في طريقة ترتيبنا لخطوات كل رقصة وقد يختلف في جعل بعض الحركات تسبق غيرها ، لكنه يجد في نهاية المطاف أن الجوهر الذي لا جدال فيه هو اتساق هذه الرقصات الشعبية بعضها ببعض ، وتداخلها بين العصور ، وخدمتها تارة أغراضا دينية أو وثنية ، وتارة أخرى أغراضا اجتماعية غفل فيها الراقصون أنفسهم عن مصادر رقصاتهم ، فباتت تخدم جوانب ترفيحية ، لا تلبث أن تتحول الى أطوار أخرى تتحقق فيها جوانب وأغراضا تناسب الظروف الاجتماعية التي استحدثت .

وربما يستسيغ القارئ - من خلال تنقيبه بين القديم من الآثار والحديث من التحف - تفسيرات هذه الرقصات القليلة التي تحدد بها هذا البحث ، وقد يستسيغ من خلال شرح خطى الرقصات الشعبية القديمة ألوانا من الفنون التشكيلية الشعبية ، فينعم النظر في دقة الصنع وبراعة الأيدي التي أنتجت هذه القطعة القديمة أو تلك ، فما كان قبل ذلك يبدو أصم جامدا ، أو مجرد حليات لا دلالة تاريخية أو واقعية لها .

ان الفنون والحرف القديمة سجلات أمينة دونت
فيها معلومات تعكس وقائع وعادات وتقاليد بل أصول
بعض الفنون ، كالرقص مثلا ، ولذلك يجب ألا يستهان
بها وبالمعلومات التي يكشف عنها الباحثون والدارسون .

الرقص الشعبي ومصادره

الرقص الشعبي من الفنون التي يتعذر على الكثيرين منا تقويمها على أسس فنية صحيحة ومقارنتها بأنواع العنون الرفيعة الأخرى . ذلك لأنها ظلت فترة طويلة من الزمن تتخذ وسيلة لاثارة الحواس واستهواء الشهوات . وكان هذا الشعور وليد فترات من الزمن تدهور فيها هذا الفن الذي نشأ عن شعور ديني عميق ، واتخذ شكل الطقوس والمراسيم التي تقام في المعابد القديمة ، قيسمت ابقاعها وتنوع حركاتها الرهبة والحشوع في نفوس الناس - وهذا نراه مصورا على جدران المعابد والمقابر الفرعونية القديمة في الأقصر وبنى حسن وسقارة ونشاهد فيها الرقصات التي تتقدم المواكب الدينية والرقصات ذات الطابع الجنائزى التي تتقدم مواكب الدفن .

واننا نرى في الآثار القبطية أقمشة صوفية يرجع تاريخها الى القرون الأولى الميلادية وعليها صور لألوان متنوعة من الرقصات القديمة التي كانت تشترك فيها الصبية والنساء ، فتمثل في حركاتها فنونا من الرقص

للشديد الشبه بالرقص اليونانى القديم .

ثم يأتى بعد هذا العهد الإسلامى حيث نشاهد نماذج للرقص ممثلة على بعض حليات وزخارف ، أغلبها من العصر الفاطمى . ويمكن أن نستنتج منها على الرغم من قلتها أن فن الرقص فى تلك الفترة كان أسلوبا يتميز بالاحتشام أكثر من ذى قبل ، مع فقدان الطابع الدينى الذى كان يدعمه .

ومع أن الرقص قام ليبعث الفرحة فى مجالس الأنس إلا أنه كان فى معظمه يتجنب الابتذال وتعرية أجسام الراقصات أو الراقصين ، كما كان الحال فى العهود السابقة .

وبعد هذا العصر تتعذر متابعة الأطوار التى مر بها الرقص الشعبى ، فإذا استثنينا التنويه الوجيز عنها فى الكتب العربية قانا نكاد لا نجد فى الرسوم والآثار ما يصور طريقة أداء هذا الفن ، فقد اختفى أثر الرقص فى المراجع بضعة قرون ، ليظهر مرة أخرى فى مراجع القرنين : الثامن عشر والتاسع عشر ، ولا سيما فى رسوم ووصف الرحالة الأجانب الذين زاروا مصر فى تلك الفترة التى نعتز فيها على أمثلة كثيرة لأساليب الرقص وللمشتغلات به ، وتفاصيل عن ثيابهن وطرق معيشتهن وشرح لطرق الأداء وأنواع الحركات .

ويبدو أن هذا اللون من الفنون أخذ يتدهور تدريجيا فى القرون الأخيرة ، حتى أن الكثير مما كتب عنه فى

القرن الماضي يصوره بعيدا عن الذوق السليم ، قريبا من الابتدال . ومن بين ذلك بحث كتب في منتصف القرن الماضي ، وهو يصور مدى هبوط هذا الفن وتدهوره ، مما يعيننا على محاولة تفهم أسبابه وتحليل الأزمات التي اعترضته في دراسة مقتضية نقدمها فيما يلي :

✽ الرقص المصري (١) :

« لا وجه من وجوه الشبه بين رقص الشرقيين ورقص الغربيين ، اذا نظرنا الى الرقص بوجه عام كاحدى وسائل الابتهاج والسرور بين طائفتين من الجنسيتين : اللطيف والحشن ، ولكن من المحال في الشرق أن تراقص امرأة رجلا . والرقص في أوروبا رياضة عملية تتلخص في أداء أشواط من الحركات موقعة ايقاعا متناسقا ، وتحريك الساقين تحريكا يراعى فيه الاقتران والتوفيق على وجه الدقة والضبط . أما في مصر فما هو الا تتابع أوضاع وتعاقب حركات ، يلتوى الجسم فيها تارة وينعطف أخرى . يرمى بذلك الى غرض واحد هو استثارة كوامن الشوق نحو الملاذ الشهوية . »

والمفهوم أن الرقص المصري وجد بنوعه وشكله منذ العصور الموعلة في القدم ، فقد رأيت في النقوش الهيرغليفية بمعابد طيبة والقرنة وغيرها مناظر مما يقع

(١) كلوت (١ - ب) : « لحة عامة الى مصر » مطبعة أبى الهول ،

بيسة ١٨٤٠ .

داخل البيوت كمناظر الراقصات فى ثياب كالتى يلبسناها
الآن ، وفى أوضاع وحركات لا تختلف فى شىء عن
أوضاعهن وحركاتهن اليوم . ثم ان هناك تشابها عظيما
بين رقص الراقصات الهنديات والعوالم المصريات ، وليس
هذا وحده وجه الشبه بين الفريقين فان رقص الراقصات
الاسبانيات من نوع الرقص المصرى مطبوعا بالطابع
العربى ، ولكنه والحق يقال أخف من الرقص المصرى
وارشق وأدق وأكثر مطابقة على المعانى الشعرية .

والرقص مع أنه غير مباح فى الديانة الاسلامية
مسموح به للفوازى (الراقصات العموميات) اللاتى
لا يقتصرن فى عرض حركاتهن الشهوية على المنازل الخاصة
بل يتجاوزنها الى الطرقات والميادين العامة على ملا من
الجمهور . ومنذ سنوات قليلة صدرت أوامر الشرطة فى
حصر بمنع هؤلاء الراقصات من التجول فى طرقات القاهرة
والاسكندرية . ولا يدخل الرقص فى برنامج الدروس
التي تعلم للبنات ، ولكن بعضهن يتدربن على أداء حركات
العوالم ورقصهن . ومع أن هذه الحركات فى غاية القبح
وسوء الأدب ، فان الإهلين لا يستقبحونها ولا يتضجرون
منها . والمحقق أن النساء والمحصنات العفيفات اللاتى
لا يجرؤن على الرقص الا فى داخل منازلهن بين صويجباتهن
ولا يأتينه على مشهد من آبائهن أو أمهاتهن أو أزواجهن .
ولما كان الرقص من وسائل التسلية والابتهاج التى تروق
السيدات كثيرا ، فقد اعتاد العظماء والأثرياء اتخاذ

الراقصات في منازلهم من الجوارى ولادخال السرور على زوجاتهم ، يرقصهن وشرح صنورهن بحركاتهن .

ومن النادر جدا أن يدعو المسلمون الغوازي الى منازلهم ، وإذا وجد بين سكان مصر من يجيز لنفسه هذا الترخص فانما هم اليهود والأوربيون . وإذا اتفق وجود الغوازي في منازل المسلمين برسم الرقص ، فانهم لا يرقصن الا على مشهد من الرجال وحدهم أو من النساء بعزل عن الرجال . وسواء أكان الرقص لهذا الفريق أم ذاك فإنه يحصل في بهو الاستقبال ، والراقصات يؤديين حركاتهن على مقتضى الأنغام . ويبلغ شعور الراقصات بالحاجة الى الايقاع والتناسق في الحركات الى حد أن منهن من لا يستطعن القيام بأداء حركاتهن ، إذا قصرت الموسيقى عن أداء الأنغام بحسب الوزن المطلوب .

ومن المعتاد أن يجلس الموسيقيون في ركن من أركان البهو ، وأن يشغل الراقصات بالمكان المعروف بالدركة ، وأن يجلس المدعوون في سكون تام على الدواوين يتمتعون بهذا الرأي الشهوى وهم يدخنون الشبكات - ويطاف بها على الراقصات والموسيقيين ، أما إذا كان الرقص في الحرم فإن الموسيقيين لا يحضرون مجلسه ، وفي هذه الحالة توزن حركات الراقصات بالطائر والدريكة اللذين تنقسان عليهما نساء من حاشية ربة البيت .

❖ الرقصات :

والسواد الأعظم من العوالم فى مقتبل العمر ، وعلى حصة وافية من الجمال والحسن ، وملابسهن تشببه على وجه التقريب ملابس السيدات المتأنقات فى ثيابهن ، ولكنها تختلف فى مظهرها الخارجى عن ملابس الحلائل الطاهرات الذيل ، فمن ذلك أنها تضغط على جسومهن فتصفها أكثر مما تصف ثياب الحلائل جسومهن ، فوق أنهن يكشفن عن نحورهن وسواعدهن ويتوخين الزخرف والزينة فى ثيابهن وحليهن ، ويتخذن هذه الثياب من فاخر الأقمشة ويتحلين بالكثير من المصوغات والجواهر (١) ، وإذا رقصن اما مثنى واما رباع (٢) ومع

(١) تقول إحدى الكاتبات فى بداية القرن الماضى عن غوازى مصر أنهن فئة مميزة من النساء يعملن الى صبيغ وجناتهن بلون برتقالى (غالبا الحناء) ويقالين فى استخدام الكحل عند الاكتحال ، ويكثرن من التجميل بالأساور والأقراط ، ويثبت بعضهن الحلقات فى أذنهن أو أصابع أرجلهن ، هذا غير الخواتم التى يزين بها أصابعهن والقلائد المصنوعة من الخرز الأزرق التى تحل صدورهن .

(٢) يبدو أن الرقصات الثنائية كانت قائمة حتى سنة ١٨٠٠ إذ ينوه عنها أحد المؤلفين وقتئذ فيقول : ان الغوازى كن يرقصن (بالساجات) فى رقصات ثنائية بحيث تقف الواحدة فى وضع مواجه للآخرى .

وقد يتسلى ارجاع هذا الأسلوب فى الرقص الشمسى الى تاريخ أبعد من هذا . ومع ذلك فإن بعض المراجع الأخرى تؤكد استمراره الى وقت غير بعيد ، فنعثر على وصف لتاريخ مصر بين سنة ١٨٦٣ وسنة ١٨٧٩ يذكر الظاهرة نفسها ، وهذا ما يقوله « أما الرقصات فكان =

كونهن يتحرين التوفيق أحيانا بين حركاتهن (١) ، فانهن لا يأتين بأوضاع منتظمة كالتي تترامى لنا في الصور أو على مراعش التمثيل . وطبيعة رقصهن من مخالفة الآداب والأخلاق وانهن اذا اصطفن في الدركة تقدمن بضغ خطوات ضاربات بالصنوج (الساجات) المثبتة بأطراف أصابعهن . (الابهام والسبابة) محركات أيديهن فوق رءوسهن وحول جسومهن فيؤديهن هذه الحركات أداء جميلا للغاية ، وبعد هذه المقدمة يبتدىء الرقص الذي يتلخص وصفه في احتفاظ الساقين والجذع (٢) ، من الجسم بالسكون مع ترك الذراعين

= يرقصن في مجموعات ثنائية أو رباعية ، وكن يحاولن في أثناء رقصاتهن متابعة بضع حركات بعض ، الا أن هذا النوع من الرقص كان يخالف الرقص الأوروبي الذي تكون فيه الرقصات مجموعات كثررة تظهر فيها واقعة أساسية . . . ويمكن أن يقال في وصف هذا النوع من الرقص الشعبي في مصر « انه يخال في إثارة الفرائز » . الأيوبي (الياس) :
 « تاريخ مصر من ١٨٦٣ الى ١٨٧٩ سنة ١٩٢٣ » .

(١) أنظر أشكال (١) ، (٢) ، (٣) .

(٢) تشبه حركة ضم الساقين مع ثباتهما في أثناء اهتزاز الصدر والذراعين التي ورد ذكرها رقصة قديمة ترجع الى القرن الثامن أو التاسع الميلادي . فقد مثلت رقصات بهذه الكيفية على بعض الأنسجة القبطية القديمة التي يرجع تاريخها الى تلك الفترة تقريبا . وجميعها يمثل أنواعا من الرقصات الجنائزية المنسوجة على أكفان الموتى .

كذلك نجد على هذا النوع من الأكفان القديمة رقصات أخرى مصورة في أشكال دائرية أو بيضية تمثل أطوارا مختلفة لبعض الرقصات التي يغلب أن تكون ذات طابع جنائزي . ويمكن أن تستشف من هذه الصور =

والتقائهما بحيث يتكون منهما ما يشبه الحلقة ، ثم انخفاضهما تارة وارتفاعهما أخرى ، بحسب الأطوار المختلفة للشعور الشهوى الذى يستثير هذه الحركات . (١) فهن وترى أجسامهن مضطربة على الدوام اضطرابا يشد أحيانا بما يبذلنه من النشاط ، ويضعف أحيانا أخرى لتكلف الكلل والملال ، وما يستتبعانه من الفتور والدلال . وقد تضطرب أعضاء من الجسم دون غيرها وتنعطف وتنثنى فتخط بفعلها الحرقفتان تارة وترتفعان تارة أخرى، وتنطبع

= المنسوجة كيف كانت تبدأ تلك الرقصات ؟ وكيف تنتهى؟ لفى بعضها نرى الراقصة فى بداية الأمر بثيابها كاملة ، ثم تنزعها تدريجيا ، حتى نراها فى الصورة الأخيرة شبه عارية . ولم يكن هذا التقليد بغيره على التقاليد الفرعونية القديمة التى صورت لنا فى كثير من المقابر راقصات يرتقصن ومن نصف عاريات أمام المواقب الجنائزية ، ولاسيما أمام جثة الموتى . وقد يكون هناك شبه بين هذه الرقصات القديمة ورقصة النحلة التى شاعت فى القرنين الماضيين ، وهى اذ تفقد طابعا الجنائزى ، تقارب فى أسلوبها تلك الرقصات التقليدية القديمة .

(١) هناك بحث آخر كتب فى الوقت نفسه الذى كتب فيه التقرير المتقدم جاء فيه : أن الراقصات تبدأ عادة بعد تمهيد لدقات الطبلية (الدربكة) بحركات تتسم بطابع العنف ، تدفع ذراعيها الى أعلى وتدنق يديها بالصنوج وتتخذ حركات الرقص حينذاك أسلوبا انفعاليا - تنحنى الراقصة فى أثناءه الى الأمام وإلى الخلف ثم لليمين واليسار ، وتبدأ بعد هذا التمهيد ترتقص رقصتها الحقيقية فتتحرك خصرها تارة فى سرعة وعنف وتارة أخرى فى بطء ورقة تبعا لدقات الدربكة وهى ضامة ساقها دون حركة وفى أثناء حركة الخصر تدفع الراقصة ذراعيها فى حركة دائرية فترفعهما تارة وتخفضهما أخرى .

هذه الحركات كلها بطابع يجعلها متنافية للحياء والحشمة .
ورقص الغوازي على صنوف متنوعة ، أولها : مصرى
الابتكار ، وهو أدلها على ما هنالك من الجراة فى أداء تلك
الحركات وثانيها : خليط من الرقصين : المصرى واليونانى ،
اذ يتخلله التنقل بالخطوات ، وثالثها : الرقص المعروف
برقص النحلة ، ومؤداه أن تتكلف العوالم حالة من تلسعه
النحلة ، فيأخذن يبحثن عنها فى ثيابهن صائحات « النحل
أوه - النحل أوه - » ، ولكى يقبضن على هذه الحشرة التى
لا وجود لها الا فى مخيلتهن يتجردين شيئا فشيئا من ثيابهن
حتى لا يبقى على أجسادهن سوى غلالة شفافة تخفق بشدة
حركاتهن حول جسومهن ، ويفتحنها من آن الى آخر ، ثم
يضعنها بمقتضى الايقاع النغمى .

ومتى بلغ الرقص حدا تثور فيه الأشواق الشهوية ،
تلجأ الراقصات الى الراحة ، ويختلطن بالمتفرجين لما كسبتهم
ومناوشتهم . وأغلب ما يوجهن دعابتهن الى زعيم المدعوين
وعظيهم ، أما بقية المدعوين فيظهرون للراقصات ارتياحهم
منهن وأعجابهم بحسن أسلوبهن فى الرقص ، ثم يخصبوهن
بالتحف والهدايا ، يقدمونها اليهن ، وغالبا ما تكون هذه
الهدايا قطعاً صغيرة من النقود الذهبية يمسونها بلعابهم
ثم يلصقونها على جباههن ونحوه وسواعدهن .

وأجمل العوالم وأبرعهن فى استمالة الرجال اليهن
يحرزن فى الغالب جانباً لا بأس به من الثروة والنقود

والدالة ، وتتألف منهن في الأمة المصرية طبقة خاصة تعيش في معزل عن سائر الطبقات فهن من هذا الوجه أشبه بطبقة (البجيتانو) بأوروبا .

وكان في مصر طائفة من الرجال تحترف الرقص ، ومنذ صدرت الأوامر بمنع رقص النساء على قوازع الطرقات ازداد عدد أولئك الراقصين زيادة كبيرة .

ويقول بعض المؤلفين مثل سونيني (١)

وكذلك شولشير (٢)

ان الاستعاضة عن النساء بالفتية في الرقص ، يرجع الى قانون أصدره محمد علي بأبعاد الغوازي والعوالم من القاهرة والاسكندرية ، وذلك لمزاولتهن في ذلك الوقت ألوانا من النشاط الخارجة عن حدود الأدب ، مما اضطره الى ابعادهن عن العواصم الكبيرة خشية اختلاطهن بالأجانب الذين كانوا يكثررون في القاهرة والاسكندرية حينذاك .

ويقول آخرون ان العوالم والغوازي كن ينتمين الى ما يشبه النقابات ، تضم طوائف مختلفة من المتحرقين ، وهذه النقابات التي كان مركزها القاهرة والاسكندرية كانت تفرض ضرائب باهظة على المنتمين اليها ، مما حمل محمد علي ، على وقف نشاطها بأبعاد طائفة هامة من المنتميات اليها .

(١) Sonnini, Travels in Upper Egypt (1800)

(٢) Schoelcher, V., L'Egypte en 1846 (Paris — Pagnerre, 1846).

ومن بين ما كانت تجمعه هذه النقابات طوائف الرفاعية
والسعديين الذين كانوا يسIRON في الشوارع حاملين الأفاعى
حول أعناقهم وأذرعهم ، وكان بعضهم يأكلها حية ،
وكذلك الزجاليين الذين كانوا يشاهدون فى الطرقات بين
القاهرة القديمة وبولاق ، يرتجلون الزجل مدحا فى المارة
وهم أشبه بالعرايا ، هذا الى جانب طوائف كبيرة من الفجر
بلغ تعدادها ٥٢٦٦ من النساء والرجال فى مصر سنة
١٩٠٤ ، أى بعد إبعادهم بما يزيد على نصف قرن تقريبا .

ولم تكن حملة محمد على على هذه الطوائف هى الأولى
من نوعها ، فأننا نقرأ فى قصة الظاهر بيبرس عن حملته
على نقابات يرأسها بعض المماليك كان أفرادها يزاولون
أوجها من النشاط المخلة بالأمن والآداب العامة . ومع أن
قصة بيبرس تمتزج فيها الحقيقة بالخيال إلا أنها تصور
لنا كيف كانت تجمع الضرائب من هذه الطوائف لتحويل
أفرادها حق مزاولة انحرافاتهم المختلفة .

ويمكن أن نربط بين قضاء بيبرس على أرباب هذه
المهنة وما يصفه ابن اياس فى كتاب « بدائع الزهور »
فى وقائع الدهور « عن قضاء السلطان سنة ٧٨٧ هـ على
ما كان يحدث فى عيد النيروز ، فيقول : « مما كان يعمل
فى ذلك اليوم بالديار المصرية ، أن يجتمع فيه السواد الأعظم
من العوام وغيرهم من الأسافل ، ويركبون منهم شخصا
خليعا على حمار ، وهو عريان وعلى رأسه طرطور خوص ،
فيسمونه أمير النيروز ، وكانوا يقطعون الطريق على الناس ،

وكل من ظفروا به في الطريق يهدلوه فيرشونه بالنساء
المتنجس ويرجمونه بالبيض حتى يفدى نفسه منهم ، وكانوا
يتجاهرون في ذلك اليوم بشرب الخمر وكثرة الفسوق
في أماكن المتفرجات حتى يخرجوا في هذا اليوم عن الحدود
وربما يقتل في ذلك اليوم جماعة ممن يعربدون على بعضهم
في السكر والعياقة » .

ويقول المقرئ في كتاب « المواعظ والاعتبار بذكر
الخطط والآثار : ان الخليفة المعز أمر منذ ألف عام «بالاقتصاد
في الثيوز ، وفي سكب الماء واشعال النار » .

واذا كان وصف كل من ابن اياس أو المقرئ لم
يذكر في سياق الكلام أى شيء عن الرقصات ، فانه ليتمكن
استنباط أن جو هذه الأعياد الصاخب كان يجمع مختلف
أرباب حرف الرقص والطرب وغيرها ، التي كانت منتشرة
في أزمنة أقدم بكثير من العصر الفاطمي ، ربما أرجعناها
الى أزمنة يونانية قديمة ، ونجد لها وصفا مفصلا في كتب
هيروdotus وبلوتارك حيث يردد ذكر لأعياد الربيع
- ولا سيما مولد أوزوريس - وكانت تتميز هي الأخرى
بالإباحية والطرب بمختلف ألوانه ، بما في ذلك الرقصات
المثيرة التي يقوم بها صبية وفتيات .

لذلك يبدو أن انتشار رقص الصبية لم يكن نتيجة
نفي محمد على للعوامل والغوازي الى اسنا وبلدان الوجه
القبلي ، في منتصف القرن التاسع عشر ، لأننا نجد

لهم ذكرا فى مختلف الكتب القديمة ، بل نراهم مصورين على الأقمشة القبطية القديمة التى تمثل فتية عارين يرقصون مع فتيات كاسيات أو عاريات . ونصادف فى بعضها ما يذكرنا بوصف ابن اياس . لأمير النيزوز .

ويحتمل أن يكون الأثر الذى أحدثه أمر إبعاد الراقصات من القاهرة والاسكندرية هو أن بعض الراقصين بدأ يقلد الراقصات فى حركاتهن .

أما أثر قانون الإبعاد أو النفى على الراقصات أنفسهن ، فيمكن أن نقول : انه تسبب فى تدهور فن الرقص فكانت توجد حتى سنة ١٨٥٢ على مقربة من شبراخيت ، مدرسة اختضت بتدريب الفتيات منذ سن العاشرة على الرقص وعلى حد قول الكاتب سان جون فى كتابه المنسمى الحيايم فى القرى المصرية (١) « كانت الفتيات اللاتى يلتحقن بهذه المدرسة من القرويات ، فكان الملاحظ عليهن بصد مرانهن واحترافهن الرقص ، أنهن يحتفظن بجمالهن ومفاتن أجسامهن مدة أطول كثيرا من زميلاتهن المشتغلات بالزراعة ، هنا بالإضافة الى اكتسابهن قسما وافرا من الذكاء ، الأمر الذى هيا لهن مكانة مرموقة فى مختلف الأوساط الاجتماعية فكن يختلطن بسيدات المجتمع فى حمامات السوق وفى المنازل . وكانت السيدات يدعوهن للرقص أمامهن ولتعليمهن طرق تصفيف الشعر ولبس الهندام وكيفية التزين والتطيب

الى جانب أساليب الترغيب والجادبية فى الحديث والمعاملة ،
مما يكسب المرأة مكانة مميزة عند زوجها .

وكانت الراقصات يجالسن أرباب البيوت والأكابر
فيحدثن اليهم فى شتى الموضوعات وبلغت مكانتهن
الاجتماعية جدا من التمييز على الرغم من حرية حياتهن
واباحيتهما حتى أن أحدا لم يجرؤ وقتئذ على قذفهن
بالشتائم .

ولكن سرعان ما تغير هذا الحال بعد إبعادهن ، اذ
استبدلت الخشونة والغلظة برقة الحركات ورشاقتها ،
وبدأت رسوم النصف الأخير من القرن التاسع عشر تصور
لنا ضروبا من القبح على أنها رقصات شعبية فى بلاد الوجه
القبلى ، مثل المنيا وأسيوط والأقصر والكرنك ، وتمثل
غالبيتها رقصات للغجر ، فتشاهدن حافيات الأرجل
عاريات الأجساد ، تنطق تقاطيع وجوههن بالافتعال
والابتذال .

فبينما تصور لنا رسوم النصف الأول من القرن نفسه
راقصات تحيلات الأجسام فى ثياب متناهية فى الرقة
والاحتشام ، وهن يرقصن بالساجات أو السسيوف أو
الدفوف تكشف لنا رسوم أواخر القرن الماضى عن الفجريات
وهن يرقصن رقصة القلة ورقصة النحلة ورقصة العصا ،
وحولهن جمهور من القرويين أو السائحين الأجانب (١) .
وكأنه لم يعد أثر للرقصة المرفهة التى كانت تقام فى دور

(١) انظر شكل (٤) .

الممالك القديمة والتي كانت تعبر عن فن رفيع له أصول
وتقاليد بعيدة عن الشهوات الرخيصة .

وأمامنا نص (١) قاله أحد الكتاب عن علم الرقص
في منتصف القرن التاسع الهجري :

« وهو علم باحث عن كيفية صدور الحركات الموزونة
عن الشخص بحيث يوجب الطرب والسرور لمن يشاهدها —
وهذا من العلوم التي يرغب فيها أصحاب الترفه والأغنياء
والأمراء ومن يجرى مجرى هؤلاء من أصحاب الملامى
ويعلمونها الفلمان الحسان والجواري الفاتحات، ليلتذ السمع
والبصر معا بمشاهدة حسنهم وحسنهن واستماع
نغماتهن » .

وهذا وصف لزكى مبارك يصف فيه أنواع الرقص
التي يبيعها الامام الغزالي (٢) :

« قد رأينا الغزالي يبيع الرقص ، ولكن أى رقص ؟ .
هو ما يجرى في مجالس الغناء الذي قصد به الحث على
العمل للأخرة وما نحسبه بمنع أن يرقص الرجل في مجلسه
تغنيه فيه امرأته أو جاريتها ، وعلى كل حال فلنسجل هذا
أن الرقص والغناء يجب قيما يرى الغزالي أن تفصل أثر هذا

(١) بطاش كبرى زاده : « نفتاح السعادة ومصباح السيادة »

١٦٢ هـ .

(٢) مبارك (زكى) : « الأخلاق عند الغزالي » ١٩٢٤ .

التحرج فى حياة الأمم • انما ننبه فقط على أن الغزالي يضع
حول الشهوة أسوارا من حديد ، ولا تخرج الأخلاق عنده
الا رجالا مملوئين بالحيلة ، قد بغضت اليهم بسمات الحياة
وقلما ينجح هؤلاء فى ميدان الحياة لأن التنسك باب
الخمود •

ومن أنواع الرقص البعيدة عن الشهوات تلك التى
نواها مصورة على بعض الآنية الخزفية الاسلامية وفى
نماذج من النحت البارز على أقاريز خشبية (١) . وفى
النقوش المشغولة على الآنية النحاسية المطعمة بالفضة
كالتى بمتحف دار الآثار العربية ، فهذه جميعا تصور
لنا رقصات تقليدية بديعة يؤديها فتية وفتيات مزتديات
السراويل والصدارية ، أو القمصان ذات الأكمام الطويلة
وفى أيديهن ما يشبه الشيلان الخفيفة التى يلوحن بها
فى حركات ايقاعية متناهيّة فى الحفة والرشاقة •
وما ترينا أنها شديدة الشبه بالرسوم الموضحة للرقص
الشعبي فى مصر فى بداية القرن الماضى ، وهذا ما يجعلنا
نرجح قيام مدارس للرقص تمثلت بالأصول الفنية التى تبعد
كل البعد على الحلاعة والتبذل منذ زمن بعيد ، وأنها
قد استمرت فترة من الزمن كانت تعاصرها مدارس فى
الرقص شديدة الولوج بالمجون واثارة الغرائز ، مما جعلها
تقترب بالوان أخرى من أرباب حرف ذوى ألوان متعددة ،

(١) انظر شكل (٥) •

ومن الأعمال التي كانت تزاولها الراقصات
الشعبيات (١) حتى بداية القرن العشرين : دق الوشم
للنساء والرجال على السواء ، فكان يدقنه على مواضع متفرقة
من جسم المرأة مثل الجبهة والصدين ، وأحيانا على خديها
أو ذقنها ، وأحيانا أخرى على أجزاء من صدرها وظاهر
اليد والأصابع (٢) . ويبدو (٣) أن عادة دق الوشم
على الذقون كانت منتشرة حتى القرن السابع عشر بين
القرويات وبعض نساء المغاربة ، وأما وشم الرجال فكان
على سواعدهم أو صدورهم .

وكانت الفجريات يزاولن ذلك حتى بداية القرن العشرين
أيضا إلى جانب تختن الصبية وضرب الرمل وطرق الودع
ومن الجائز ، جدا أن بعض الراقصات كن حتى بداية القرن
الماضي يختن الصبية إلى جانب دق الوشم . ومما يرجع هذا
الرأى لوحة مرسومة في كتاب (٤) يرجع تاريخه إلى سنة
١٨٣٩ عن أوجه من الحياة المصرية في ذلك الوقت ، تصور
موكب زفة الختان . وفيها ترقص إحدى الراقصات أمام
الموكب يتقدمها حاملان على أكتافهما حمل الحلاق (٥) الذي

(١) Chantre, E., Recherches anthropologiques, Egypte 1904

(٢) انظر شكل ٦ .

(٣) Copin, F.J., Le bouclier de l'Europe, 1686

(٤) Taylor et Reyband, La Syrie, l'Egypte, la Palestine et
la Judée, Paris 1839

(٥) انظر شكل ٧ .

توضع فيه الأدوات اللازمة للتختين ، وربما دل اشتراك الراقصة في موكب الختان بهذه الصورة على اشتراكها الفعلي في التختين أو أنه إشارة الى تقليد قديم كانت تقوم به الراقصات بتختين الصغار .

ويرد أحد المؤلفين (١) عادة اشتغال الراقصات بالوشم الى عصور فرعونية قديمة حيث كانت الطقوس الدينية أو العرف الاجتماعي يحتم على كاهنات المعابد وراقصات دق الوشم على أجزاء من أجسامهن كالصدر والافخاذ وأجزاء من السيقان . وكانت بعضهن تتخذ من شكل الاله « بس » ، وهو اله الرقص ، رسما مبسطا تشبه ، مثل النموذج المصور على جدران احدى المقابر بدير المدينة . وربما يفسر لنا هذا الرأي تفهم سبب الاباحية والانغماس في الشهوات التي كانت تستهوي الراقصات في القرون الماضية ، اذ كانت هذه الصفات من مستلزمات كاهنات المعابد ، ولا سيما في العصور الفرعونية والاغريقية والرومانية .

فالفتيات اللاتي كن يهبن حياتهن للمعابد ، يقمن بالاشتراك في الرقص والاباحية كجزء من المراسيم الدينية وفي العصور المتأخرة ، كالرومانية أو اليونانية ، كان يتحتم على الفتيات أن يهبن أنفسهن لخدمة المعبد فترة وجيزة عند بلوغهن سن النضج ، ومنهن من كانت تفدى

Keimer, L., Remarques sur le tatouage dans l'Egypte (١)
Ancienne (Mémoires Inst. d'Egypte) (T. 33, 1948)

نفسها بتقديم شعرها للمعبد كبديل لها أو تجمد نفسها
لخدمة إله المعبد * ولم ينظر المجتمع في أي وقت إلى خادמות
المعابد وكاهناته كأنهن من الساقطات ، بل كان يعتبر
هذا نوعا من الشرف *

ويمكن أن نتخيل كيف تطور التقليد القديم من
رقص ديني تقوم به طائفة مجندة لهذا الغرض ، إلى رقص
في المناسبات الدينية كالأعياد والموالد ، ولا سيما ما كان
يقام بجوار المعابد والأضرحة * ومع أن الرقص فقد
صبغته الدينية على مر العصور ، فإنه ظل قائما في
المناسبات الدينية كجزء ترويحى خارجي *

ولا غرابة في أن نجد بعد هذا يمتزج بنشاط الحواش
والرفاعية وغيرهم *

ومما يؤيد هذا الرأي ما قيل عن وصف الغوازي في
منتصف القرن الماضي (١) من أنهم كن ينتقلن من مكان
إلى آخر دون استقرار في جهة معينة ، وفي حين يتجمعن
دائما في الموالد كأنهن على موعد ، فيشبهن تجمع الطير
على الأكل *

وقد جاء في بحث آخر أنه كان (٢) يعقب استعراض
الراقصات في رقصاتهن سنة ١٨٠٠ لاعب كالمهاوى يقذف

St. John, Village life in Egypt, 1852 (١)

Sonnini, Travels in Upper and Lower Egypt (1800) (٢)

بالكرات ويتلقفها ، وكان يصاحبه عادة أحد المهرجين يثير بحركاته وأفعاله الضحك • وليس أدل من هذا الوصف على انتماء الراقصات لطوائف من محترفي إقامة الموالد والأعياد والمهرجانات ، كالمغنين والزجالين (١) والمداحين والحواة وغيرهم •

والمشاهد منذ قرابة قرن أن جميع فنون هذه الطوائف تتدهور تدريجيا وتتلاشى كما تلاشى خيال الظل والأدبати والرفاعية ، ولم يبق منهم سوى بقايا هزيلة •

وفي محنة هذه الفنون القديمة كان الرقص الشعبي أسعد حظا من غيره ، اذا احتفظ ببعض تقاليد يسيرة في تفهم أصول حركات الجسم وتوافقها مع أقسام ايقاعية • وربما يسمح هذا التراث البسيط بأن يجعل النهوض به مرة أخرى وارجاعه الى أسسه القديمة غير المبتذلة أمرا غير مستحيل •

رقصة الدرع المصورة على الأقمشة القديمة والفنون الفرعونية :

من الموضوعات التي تثير اهتمام الدارسين حاليا البحث عن معالم تراث منطقة النوبة التي هجر أهلوها ورحل سكانها الى مناطق أخرى غير موطنهم الأصلي الذي غمرته مياه السد ، ومن بين النواحي التي قد يعنى بها

(١) انظر أشكال ٨ - ٩ - ١٠ - ١١ - ١٢ - ١٣ - ١٤ - ١٥ •

المراء ، وقد تسترعى انتباهه تلك الرقصات الدراجة في هذه المنطقة ، التي استرعت أنظار لقيف من الرحالة القدامى منذ عهد غير قصير ، اذ سجلتها ريشة بعض المؤلفين في بداية القرن التاسع عشر ، فهناك مؤلف يدعى « ريفو » (١) « مسح تلك المنطقة بين سنة ١٨٠٥ ، ١٨٢٨ فسجل في كتابه الذي قدمه وقتذاك لقيصر روسيا مجموعة رقصات شعبية لأهل هذه المنطقة ، عدا ما سجله من رسوم تبين أيضا مناهج معيشتهم ، وسبل تنقلهم على النهر بين ضفافه »

وتبين الأربع رقصات (٢) التي سجلها هذا المؤلف جموع الرجال وهم شبه عرايا ، وفي أيديهم الحراب ، ويقفون في ناحية من المنظر ، تقابلهم من الجهة الأخرى فتيات نوبيات مرتديات جلابيب ، ومنهن من تسترن بالطرح . ويقف بين الفريقين نفر من الضاربين على الدفوف ويتوسط الجمع موقد نار مشتعلة .

والرسوم الأربعة الواردة في كتاب « ريفو » والمعبرة عن رقصات النوبة إنما تعبر في جملتها عن رقصات موسمية كانت شائعة حتى بداية القرن الثامن عشر ، وكان يخطب فيها الشبان الفتيات ليتزوجوا منهن . وكان حفل الخطبة يتخذ صورة رقصات يستعرض فيها الشبان قواهم

Rifaud, C.J.J., Voyage en Egypte, en Nubie, depuis ١٨٠٥-١٨٢٨ (Munich — Lacroix)

(٢) انظر أشكال ١٦ - ١٧ - ١٨ .

وعضلاتهم المفتولة ، ومنهم من كان يقوم بمنازلة الآخرين ومبارزتهم الواحد بعد الآخر بالسيوف والدروع ومباراة وهمية .

وهناك مؤلفات نشرت بعد نشر كتاب « ريفو » ، أى فى نحو الثلث الأول من القرن التاسع عشر ، صـ صور فيها نفر من الرحالة الأجانب مثل هذا الحفل الذى أقيم بداخل معبد من المعابد الفرعونية القديمة ، وقد احتشد حول المتبارزين جمع من النوبيين المتقلدين بالحراپ والسيوف ومنهم من انصرف الى العزف على آلة موسيقية تشبه القيثارة . وفى هذا المنظر ارتدى كل من المتبارزين جلبابا وسروالا ، واحتمى بدرعه من طعنات منازله . وتبين خلفية المنظر أن من المتنافسين الآخرين من عرى جسده ، وأخذ يلوح بدرعه وخزاه ، وقد ربط على عضده خنجرا (١) أسوة بأولئك الذين صورهم « ريفو » قبل ذلك .

وهذه المجموعة من الرسوم التسجيلية التى مثلت رقصات النوبة فى طرف يمتد ثلاثين سنة تقريبا ، تمثل لنا تقليدا نوبيا ربما تسنى ارجاعه الى فترات غابرة من تاريخ هذه البلاد ، بل ربما تسنى ارجاعه وربطه بتقاليد وجدت فى الفترة القبطية من تاريخ مصر ، ومن قبلها فى الفترة الفرعونية ، اذ بدراسة عدد وفير من الأقمشة القبطية الصوفية النسيج ، التى يرجع تاريخها الى القرنين:

(١) انظر شكل ١٩ .

التاسع والثالث عشر ، نخبين أن غالبيتها كانت تتخذ منها أكفان الموتى الأقباط .

وهذا الثوب الجنائزى الموحد الشكل ، الذى ان جازت مقابلته بأنواع من أثوابنا الشعبية فقد تقابله اليوم بالزعبوط - وكانت تنسج على أطرافه حلقات وزخارف تمثل ألوانا من الطير والحيوان . والشائع فيها أن تمثل بعض الراقصين والراقصات بداخل خامات بيضية الشكل أو دائرية لا يتجاوز طولها سبعة أو تسعة سنتيمترات . وفى كثير من هذه الوحدات تعمد النساج القبطى أن يصور الأنوار المختلفة لاحدى الرقصات الشائعة .

ولا يكاد يخلو ثوب من الأثواب القبطية من تسجيل رقصة الدرع وفيها يظهر شاب يحمل الدرع فى يده اليسرى ويتبخر على أطراف قدميه ، مرسلا رأسه الى الخلف ، وكأنه الى أعلى (١) . واضمح من سماته أنه قد أرسل شعر رأسه على الطريقة الفرعونية ليصل الى كتفيه . والصبي الراقص ينزل تارة بهذه الكيفية على ركبتيه . ثم يقفز ثانية فى إقباله وإدباره ملوحا بذرعه كالمحارب تماما ، فيتلقفه بذراعه اليمنى تارة وباليمنى أخرى (٢) .

ومن موضوعات النسج المعبرة عن هذه الرقصة ما يصور الراقص وقد أمسك بيده اليمنى سيفاً ، وأمسك

(١) انظر شكل ٢٠ .

(٢) انظر أشكال ٢١ - ٢٢ - ٢٣ - ٢٤ .

بيده اليسرى الدرع الذى يكاد أن يكون شعارا له . ويجب
الا نعجب لمثل هذا الهندام ولرقصة السيف والندرع ،
لأننا نراها ممثلة فى كافة تماثيل المعبود « بس » الذى
كان يعتبر اله الرقص فى الأزمنة الفرعونية ، وفى العديد
من تماثيله ، التى يرجع عهدا الى ما بين الدولة الفرعونية
الحديثة والعهد البطليموسى ، نراه وقد أمسك الدرع فى
يساره والسيف فى يمينه وهو يشهره تارة ، وتارة أخرى
نراه قد أرسله الى جانبه واستند اليه بيده .

والمعبود بس كما صوره المصريون القدامى يمثل
قزما أفريقيا زنجيا ، قد توج رأسه بتاج من الريش ،
روجه الغليظ وأرجله الضامرة تثير الضحك . وكان
« بس » وشكله يندق فى صورة وشم على سيقان الراقصات
الفرعونيات منذ عهد الدولة الحديثة ، فهناك مقبرة بجبة
دير المدينة تمثل راقصة تعزف على الناي وقد دقت الوشم
على فخذه ممثلة المعبود « بس » .

ولقد وقف الأثرى « كيمار » دراسة مفصلة لهذا
الموضوع نشرها سنة ١٩٤٨ (١) ، نوه فيها بتقليد
الوشم ودق صور المعبود « بس » على أجسام الراقصات
الفرعونيات ، ولا سيما من كان متهن يرقصن فى المعابد .
وقد وجدت مومياؤهن وآثار الوشم لا تزال باقية على

Keimer, L., Remarques sur le Tatouage dans l'Egypte (١)
Ancienne (Inst. Franç. Arch. Orient, 1948)

مواضع من جثثهن ، كجثة الكاهنة « أمونيت » التى يعرض المؤلف صورتها ودراسة لما كان على جسمها من أنواع الوشم .

ان رقصة الدرع على أكفان الموتى فى العهد القبطى كانت تعبر عن فكرة بعث الميت ورقصة حينذاك مثل هذه الرقصات التى يختار فيها الشاب شريكة حياته ، أو تلك الرقصات التى تسبق عادة حفل الزفاف .

وليس بغريب ان يعثر المنقبون فى كثير من المقابر القبطية القديمة - الى جوار تلك الأكفان المنسوجة على الدمى أو العرائس التى نحتت من عظام الحيوان أو سيقان شجر الأبنوس ، وقد مثلت نسوة - أو بالأحرى راقصات - اعتبرن بمثابة خليلات للموتى ، ومن بين هذه الطائفة الوفيرة من الدمى السوداء أو البيضاء - كالجوارى البيض (١) أو السود - ما نجد فيها رسوماً تعبر عن الوشم ، ومنها ما انتشر الوشم فى مواضع كثيرة من أجسامها كتين العروستين المعروضتين حالياً بمتحف دار الآثار العربية .

وربما شغلت العرائس أو الراقصات من الزنوج ومن البيض فكر الرجل الشعبى فى مصر فترة طويلة من الزمن ، اذ نراه يصنع منها دمي وأنواعاً من الألعاب تشبه الشطرنج تمثل فريقاً من الراقصين السود يقابلهم آخر من

(١) انظر شكل ٢٥ .

البيض ، وقد انتشرت على أجسامهم دوائر سوداء أو بيضاء تمثل أنواعا من الوشم تشبه تماما تلك التي أوردتها « كيمار » فى كتابه سالف الذكر ، والتي تمثل النحو نفسه من الوشم على طائفة من العرائس الفخارية الفرعونية العهد .

وظلت هذه اللعبة الشعبية المثلثة للراقصين البيض والسود منتشرة فى مصر حتى منتصف القرن الماضى . وما زالت بعض نماذج لها محفوظة عند عدد من أسر الصعيد المصرية حتى اليوم ، ولا سيما بمدينة أسيوط ، وبخاصة عند الأقباط من أهلها .

ولو عدنا بعد هذا الى دراسة الاقمشة القبطية وتلك الرقصة التى يرسل فيها الراقص بالدرع ورأسه الى الخلف ، ويحركه وهو سائر بهذه الكيفية ، وعيناه شاخصتان الى أعلى ، لرأيناها من بين تلك الرقصات الشعبية التى استمرت حتى اليوم ، تفنن فى أدائها عدد من الراقصات .

ويبدو من جهة أخرى أن تقليد زفة العروس فى اليهودج أو فى « الناموسية » على النحو الذى كان شائعا فى القرن التاسع عشر ، حيث كان يتقدم الموكب فى كلتا الحالتين جماعة من الراقصين الزوج يؤدون ألعابا بهلوانية . ثم ينصرفون بعدئذ الى مبارزة بعضهم بعضا بما يشبه رقصة الدرع ، أو رقصات أهل النوبة على النحو

الذى صورہ المؤلف « ريفو (١) » - يبدو أن هذا التقليد استمر فترة طويلة حتى بداية القرن التاسع عشر ، اذ مثله كتاب « وصف مصر » الذى أنجز خلال حملة نابليون فى مصر سنة ١٧٩٨ ، كما صور الموكب نفسه فى العديد من المؤلفات بعدئذ ، ككتاب المؤلف « ايبرز (٢) » الذى صور الراقص الزنجى مؤديا حركات بهلوانية (٣) .

ولا نصل الى قرب نهاية القرن التاسع عشر حتى نرى كتب الرحالة الأجانب قد نشرت صور مواكب زفة العروس يتقدمها متبارزون بالسيوف والدروع ، كل منهم يصارع الآخر فى رقصات تشبه المبارزات الحقيقية تماما . أما فى بداية القرن الحالى فيبدو أن هذا التقليد قد اقترب من نهايته ، ولم تعد مواكب العرس تستعين بالراقصين من أهل النوبة أو السودان ، فان المراجع الأجنبية التى وضحت جوانب من الحياة الشعبية فى مصر ، فى غضون الحقبة الأولى من القرن الحالى ، أوردت مجموعة من الصور الشمسية بينت بعض الراقصين السودانيين الذين يعزفون على آلة وترية تشبه القيثارة كالتى كانت منتشرة عند الفراعنة وقد أرسل هؤلاء الراقصون شعورهم على الطريقة الممثلة فى لوحات كتاب

Rifaud, C.J.J. Voyage en Egypte, en Nubie (Munich — (١)
Lacroix, 1827)

Ebers, G., L'Egypte du Caire à Philae (Paris — Dido (٢)
1881)

(٣) انظر شكل ٢٦ ، ٢٧ .

« ريفو » ، التى يرجع تاريخها الى سنة ١٨٠٥ ، وان كانت الصور الشمسية قد بينت الراقصين مرتدين الجلابيب ومجردين من الحراب والسيوف والدروع ، فطبيعى أن يكون تجنب الرقص بالأسلحة راجعا الى حظر استخدام الأسلحة على الشعب فى مصر لأى سبب كان ولا سيما بعد حادثة دنشواى سنة ١٩٠٦ ، خشية حدوث اضطرابات تعرض الأمن للخطر .

وكان هؤلاء الراقصون من أهل السودان يترددون على الأحياء الشعبية لأداء رقصاتهم التقليدية التى فقدت حينذاك صفتها المقتزنة بحفلات الزفاف ، ولم تعد حتى الربع الأول من القرن الحالى سوى وسيلة ترفيهية ، أو من بين أساليب التسول التى تلاشت بعدئذ ، ولم يبق من بين الرقصات النوبية التى نوهنا عنها ، والتى امتد تاريخها الى العهد الفرعونى ، سوى ظاهرة بسيطة ضيقة المجال تمثلت فى بعض رقصات الزار السودانى التى مثلتها المصورة « فتحية ذهنى (١) » ، فى لوحة توجد حاليا بالمتحف الشعبى التابع للجمعية الجغرافية ، رسمتها سنة ١٩٣٣ ، ومثلت فيها الكودية من النساء - السودانيات وصاحبة الزار ترقص بالخنجر وهى مرتدية الزى السودانى .

وغنى عن البيان أن مثل هذا الزار بمثابة رقصة تقترن فيها صاحبة الزار اقترانا وهما بأحد الجانب لثبرا

(١) انظر شكل ٢٨ .

مما أصابها من أمراض تحول دون حيويتها ، أى أن الزار هو الآخر كان من بين ضروب الرقصات التى تصاحب الزواج ، والتى تشبه فى مظهرها ومضمونها تلك الرقصات التى كان يؤديها أهل النوبة فى العهود القديمة عند اقبالهم على موسم الزفاف ، فيتقدم جموع من الشبان والشابات من أهل القرى والنجوع ليزفوا جميعا فى وقت واحد ، أو يشرعوا فى الخطبة فى موعد محدد من السنة .

وقد نتطلع - تبیان هذه المقارنات - الى الوقوف على الخطوات التفصيلية التى كانت تتجدد بها رقصة الدرع التى تقدم الحديث عنها ، والتى تصور بعض الستور القبطية القديمة خطى قريبة منها ، كما نرى فى ستور أخرى أوجها جديدة للرقصة نفسها ، فما أن نفحص هذه الأكفان الصوفية النسيج ، ونسجل ما استحدثت فيها من خطى متعددة لهذه الرقصة ، حتى يتسنى جمع ما يقرب من عشرين وجها لرقصة الدرع ، وفيما عدا الخطى العشرين تبدو الحركات متكررة أو مطابقة لاحدى هذه الخطوات .

ولو أن المرء استعرض بعدئذ العشرين خطوة التى أمكن حصرها ؛ لتتسنى له ترتيبها فيما يشبه مبدأ حركة الراقص ، وأطوار تعاقب حركات ساقيه وذراعيه ، واتجاهه تارة الى اليسار وأخرى الى اليمين ، فنرى الراقص فى أولى (١) حركاته - فى مثل هذا التنسيق - ممسكا بالدرع

(١) انظر شكل ٢٩ .

فى ذراعه اليمنى ، مع ارسال ذراعه اليسرى الى الخلف ، فى حين تتجه ساقه اليسرى الى جهة اليمين ، مستندة على طرف القدم ، أو بالأحرى على المشط * ونرى الساق اليمنى فى هذه الأثناء منثنىة ومرسلة الى الخلف ، كما لو كانت فى حركة انقضاى - والراقص ضاغط بثقل جسمه على مشط قدمه اليسرى ، وكأنه بهذه الدكة يندفع الى حلبة الرقص ، حيث نراه فى المنظر الثانى (١) وقد اعتدل ، فوجد رأسه نحو يساره ، أى يمين الصورة ، ونراه قد رفع فى الوقت نفسه يده اليسرى الى أعلى مع ثنى المرفق ، وتظل اليد اليمنى ممسكة بالدرع ، جاذبة اياه نحو الصدر * أما الساقان فمتفرجتان انفراجا بسيطا كل فى جهة الذراع المقابلة لها ، مع الضغط على مشط القدم اليمنى دون كعبها ، كان الراقص قد استعد للقفز الى يمينه *

ويتضح لنا فى الشكلين التاليين (٢) وفقا لهذا الترتيب أنه قد اندفع بالفعل نحو يمينه (يسار الصورة) ، اذ يزداد انفراج الساقين ، وقد تركز ثقل الجسم فى حركته على مشط القدم اليمنى ، فتظهر الساق بفعل الضغط الواقع عليها منثنىة قليلا ، ولا سيما بعد اطاحة الساق اليسرى الى الخلف فى حركة وثب قوية تضطر الرأس والجسم الى الانحناء نحو الجهة المراد الوصول اليها ، وهى على يمين الراقص * وتظل اليد اليسرى خلال هذه الوثبة

(١) انظر شكل ٣٠

(٢) انظر شكل ٣١ - ٣٢

مرفوعة ، مع ثنى المرفق ، كما لو كانت تحيي المتفرجين
أو تودعهم - كما تستمر الذراع اليمنى قابضة على الدرع
جاذبة إياها بقوة لتلتصق بالصدر ، وذلك لتيسير قفز
الجسم وخفة حركته .

ويبدو أن الراقص يتوقف فجأة بعد قفزته ، برغم
عنفها ، اذ تشبث أصابع القدم اليسرى بالأرض كيلا
تنزلق من شدة الاندفاع ، ويضطره ثقل الجسم - اثر هذا
التوقف الفجائي - الى ثنى الركبتين ، مع بقاء الساقين
منفرجتين ، وكل من القدمين في اتجاه الذراع المقابلة
لهما .

ونلاحظ أن الذراع التي كانت جاذبة للدرع قد
انبسطت قليلا ، فايّعتدت الدرع عن صدر الراقص الذي
بدأ حركة دائرية بساعدة الأيسر الذي ظل مرفوعا الى أعلى
حتى هذه اللحظة ، حيث كان جسم الراقص المجرد من أى
ثياب متلفعا بنطاق أحاط برقبته ، وانسدل الى الخلف
فوق الكتفين ، ويلتف طرفا النطاق قبل انسدلهما الى
الخلف على العضدين لفة واحدة ، وتحول حركة الذراع
اليمنى المسكة بالدرع دون انفكاك النطاق من جهتها ، في
حين ينفك طرف النطاق الملفوف على الذراع اليسرى اذ
سرعان ما تنزلق اللفة المحيطة بالعضد ، فتصل بفعل
الحركة الى المساعد ، ومنه الى معصم اليد . ولولا مد الذراع
اليسرى طوال الحركات السابقة الى أعلى لانزلق الطرف
الأيسر للنطاق الى معصم ذراعها ، منذ أول خطوة في
حركات هذه الرقصة .

ثم ترسل الذراع اليسرى في الوضع الخامس (١) الى أسفل ، وتوجه اليد كما لو كانت توشك أن تثبت في الحصر ، حتى تنزلق حلقة النطاق الملفوفة على الذراع وتنحل ، وحينئذ تمتد أصابع هذه اليد التي أصبح ظاهرها الى الامام وباطنها الى الخلف - تمتد لتجذب النطاق المتدلى ، وتطيح به في حركة دائرية الى الخلف ، من فوق الكتف اليسرى .

وسرعان ما تنفرد الذراع الى أسفل مرة أخرى ، مكررة الحركة نفسها ، وذلك بمجرد حل حلقات النطاق عن الذراع . وينتهي وضع الحركة الخامسة بأن تفك الذراع اليسرى النطاق الملفوف عليها ، فلا يبقى منه الا الطرف المدلى خلف الكتف اليسرى ، على حين يظل الطرف الآخر ملتصقا خلف الكتف اليمنى والذراع اليمنى المسكة بالدرع

وما تكاد الذراع اليسرى ترتفع لتذف آخر حلقة من النطاق المضروب حولها ، حتى يندفع الراقص فجأة من جديد الى يمينه (يسار الصورة) ، اذ تمتد ساقه اليسرى الى اليمنى ضاغطة على مشط القدم (٢) ، في حين تمتد الساق اليمنى في عنف الى الخلف لتستند على أطراف أصابع قدمها هي الأخرى . ويتحول حينذاك الرأس من جهة

(١) انظر شكل ٣٣ .

(٢) انظر شكل ٣٤ .

اليسار الى جهة اليمين ، وكان عدوا وهميا أوشك أن ينقض على الراقص من جهة اليمين ، فنراه يرفع درعه على سبيل الاحتماء بها (١) ، وتنثنى الذراع اليسرى استعدادا لقذف العدو المنقض بما يشبه الحجر الصغير ، ففي عدد من الجاهات وقطع من النسيج القبطي تظهر فجأة في يد الراقص - وهي في هذا الوضع - قطعة الحجر هذه أو ما شاكلها ، وقد يكون التقطعها من الأرض عند التفاتته السريعة .

ويظل الراقص خلال الحركات التالية ينقض تارة نحو اليمين (٢) ، وقد انثنت ساقه اليمنى ليقفز بعنف ، ويتأرجح جسمه في هذه الحالة على ساقه اليسرى التي تكون قد استقامت ، لتحتمل ثقل الجسم ، ونراه تارة أخرى قد ارتد نحو اليسار ، كما لو كان يتفادى في ادباره لطمعة للعدو ، ويكون ثقل الجسم حينئذ على الساق اليمنى وتنثنى الساق اليسرى متخذة خطوة الفرار والتقهر ، إلا أن مناورة الهجوم والفرار من لطمات العدو الوهمي تستمر طويلا ، حيث يبدو أن الراقص قد استهان ببأس عدوه ، فنراه يمد ذراعه اليسرى الى أسفل (٣) ، وقد انبسطت يده التي تكون قد قذفت إلى أعلى بالحجر الذي أمسكته قبل ذلك . أما الذراع اليمنى التي كانت ممسكة بالدرع حتى الآن فقد فكت قبضتها عنه ، وتركته يسقط

(١) انظر شكل ٣٥ .

(٢) انظر شكل ٣٦ .

(٣) انظر شكل ٣٧ .

على الأرض • واذا ترتفع الذراع اليمنى الى أعلى (١) ،
وساعدها قد انثنى من عند المرفق ، واليد منبسطة كما
لو كانت تشير أو تحيي الناس - نرى الساق اليمنى قد
انثنت الى الخلف تلتفت الذراع الساقطة بضربة بكعب القدم
اليمنى ، تدفعه الى أعلى دون أن يمس الأرض • وتشبه
حركة الذراع وهي تتأرجح على كعب القدم حلق لاعبي كرة
القدم في جعلهم الكرة تتأرجح على مقدمة أقدامهم أو أعقابها ،
الا أن حركة هذه الرقصة القبطية القديمة تزيد في كونها
تعتمد على قذف الذراع بظهر القدم اليمنى ، وإطاحته الى
أعلى ، ثم الركوع بسرعة على الركبتين ، مع ثني الذراع
اليسرى ، ومدها الى الخلف ، لتلقف الذراع وتطيح به الى
أعلى من اليمين الى اليسار •

وهناك قطع من النسيج تبين خطوة قد تكون الحادية
عشرة (٢) في هذا النسق من التسلسل ، وفيها يبدو
الراقص راكعا على ركبته اليسرى وثانيا ساقه اليمنى ،
كما لو كان يهم بالوقوف بعد ركوعه • وبينما تنبج أنظاره
نحو اليمين ، تنثنى ذراعه اليسرى - كما سبق القول -
استعدادا لتلقف الذراع ، وتمتد ذراعه اليمنى لحفظ توازن
الجسم •

وما أن يقف الراقص بعد ذلك حتى نراه يقف بامتداد
جسمه على طرف قدمه اليسرى ، حيث انثنت الساق اليمنى
استعدادا للقفز الى جهة اليمين •

(١) انظر شكل ٣٨ •

(٢) انظر شكل ٣٩ •

واذ نلاحظ الذراع اليسرى قد امتدت الى أسفل بعد أن تلقت الدرع ، نبتين أن الذراع اليمنى قد افشنت وامتد ساعدها الى أعلى مع بسط اليد والأنامل (١) ، وميل الرأس الى الخلف من جهة اليسار ، وكان العينين شاخصتان الى أعلى ترقبان شيئا في السماء من جهة اليمين .

ثم يعتدل جسيم الراقص بعد هذه المناورة ، حيث يسور بجسمه على قدمه اليسرى ، فيتوجه كلية الى اليسار ، مع استمرار رفع الذراع اليمنى على النحو الذى أوضحناه فى الوضع السابق ، مع جذبها الى الصدر (٢) وترتفع الذراع اليسرى حينذاك رافعة الدرع ، كأنها تحاول أن تقي به الرأس الذى أصبح متجها الى اليسار ، وتبدو الساق اليمنى فى هذه الحالة كأنها تقفز على أطرافها الى اليسار ، والساق اليسرى مرسلة الى الخلف ، مع ارتكازها هى أيضا على المشط .

ومن المرجح أن يكون عماد الالتفاتات الفجائية التى يؤديها الراقص ، متجها تارة نحو اليمين وأخرى نحو اليسار من المرجح أن يكون عبادها على حركة الأرداف ، اذ نبتين فى الحلقات التالية لهذه الرقصة - اذ صبح ترتيبها على هذا النحو - أن الراقص اتجه فجأة الى اليمين (٣) ،

(١) انظر أشكال ٤٠ - ٤١ - ٤٢ .

(٢) انظر شكل ٤٣ .

(٣) انظر شكل ٤٤ .

وذراعه اليمنى منثنية من عند المرفق ، ومتجهة الى أعلى ، مع بقاء الذراع اليسرى قابضة على الدرع جاذبة اياه نحو الصدر ، والساق اليمنى قد خطت خطوة ضيقة نحو اليمين ، مع ارسال الساق اليسرى وثنى الركبة الى الخلف من جهة اليسار .

ويتظاهر الراقص بعد ذلك بالفرار (١) ، مرتدا من جديد الى اليسار ، حيث تتجه ساقه اليمنى نحو يساره ، تثنى الساق اليسرى الى يمين الراقص ، ويظل جسده في هذه الالتفاتة متجها الى اليسار مع اتجاه الرأس الذي لا يزال يرقب عدوا وهميا جاثما عن يمينه فلا تنظر العينان الى الوضع الذي تخطو اليه القدمان ، وذلك لشدة الانشغال بالعدو المنقض .

وتقضى حركة الفرار أن ينحنى الراقص بذراعه المسكة بالدرع الى الامام (٢) ، مع رفع الذراع اليمنى المنثنية الى أعلى ، لتتقى الطعنات الوهمية من الخصم ، وتحول دون اصابة الرأس (٣) .

ثم تبدأ - على ما يظهر في الحلقة التالية (٤) - حركة اطاحة النطاق الملثف حول الكتف اليمنى ، والضارب حول العضد ، الى الخلف ، على النحو الذي تقدم ذكره في الخطوة الخامسة ، حيث قام مساعد الذراع اليسرى بحركة دائرية

(١) انظر شكل ٤٥ .

(٢) انظر شكل ٤٦ .

(٣) انظر شكل ٤٧ - ٤٨ .

(٤) انظر شكل ٤٩ .

فكت النطاق ولفته على الذراع من جديد . وكان ادارة النطاق بهذه الكيفية وسيلة للدفاع وصد طعنات العدو الوهمى الذى يلاحق الراقص تارة من جهة اليمين وأخرى من جهة اليسار (١) .

وفد تنتهى الرقصة بتخلص الراقص من نطاقه كلية ، فيظهر عارى الجسد تماما (٢) ، وقد شخصت عيناه من جديد الى أعلى ، وذلك فى أثناء التفاته وقفزه تارة الى اليمين وأخرى الى اليسار ، والدرع تقذف تارة بكعب القدم اليمنى ، فتتلقفها اليد اليسرى ، وتقذف تارة أخرى بكعب القدم اليسرى ، فتتلقفها اليد اليمنى .

ولشدة حذق الراقص يؤدى حركاته راکعاً على الأرض تارة، أو راکضاً أخرى، ورأسه برغم هذا مرسل إلى الخلف ، وعيناه شاخصتان الى أعلى تتطلعان الى السماء تبحثان بين الاجرام عن نجم ينبىء ببداية موسم زراعى أو حادث جديد .

ومن المحتمل أن يكون الافتداء هو المعنى المقصود بهذه الرقصة التى يؤديها شاب عارى الجسد لا يتجاوز عمره الرابعة عشرة ، فالشاب المراهق يحارب الأرواح والأعداء الشريرة ، ثم يهب نفسه بعد ذلك الى الآلهة التى كان يتطلع اليها دائماً .

(١) انظر شكل ٥٠ .

(٢) انظر شكل ٢٠ .

والرقصة فى صورتها هذه رقصة وثنية ولا شك ،
تحمل معنى افتداء أجساد الصبية المثلثة بالحياة وهبتها
الى الآلهة فداء لروح الميت ، أو فداء للمحصول الزراعى
الجديد ، بطقوس وقديات تتخذ مظهر طرد الأرواح الشريرة ،
ورصد الطالع السعيد ، وتقديم الجسد العارى لاستجلاب
رضى الآلهة (١) .

ولا يحتاج هذا اللون من الفداء الى قتل الفدية أو
ذبحها وما الى ذلك من سبل دموية كانت تتبع قبل ذلك ،
بقدر ما يقتضى التقليد الوثنى الفداء عن طريق الدعارة أو
الرقص ، الأمر الذى حتم صفة الدعارة على راقصى
وراقصات المعابد الوثنية القديمة فى الحضارة المصرية
القديمة فى الأسرات المتأخرة منها ، وكذلك فى حضارات
اليونان والرومان وغيرها ، مما ظلت طقوسها عالقة بأذهان
الشعبيين حتى بعد تلاشى هذه العقائد بقرون عديدة : وقد
ظلمت آثار هذه الطقوس قائمة لا حتى العصر القبطى الذى
مثلها وسجلها على أكفان الموتى ، برغم مخالفتها لمبادئ
الديانة المسيحية ، وانما ظلت قائمة حتى أواخر القرن
الماضى وبداية القرن الحالى ، حيث ظهرت فى بعض العادات
والتقاليد الشعبية .

وقبل أن نعرض بعض هذه العادات والتقاليد الشعبية
ننوه بأن صورة الصبية من الراقصين قد حقرت على كثير

(١) انظر شكل ٥١ .

من عظام الحيوانات ترجع هي الأخرى إلى العهد القبطي ،
فبالمتحف القبطي ، وفي كثير من المجموعات الخاصة ، أجزاء
من عظام حيوانية حفرت عليها صور شبان عرايا الأجساد
يؤدون رقصات كالتي نراها منسوجة على الأقمشة القبطية ،
ومنها الرقصة التي أوردناها .

ومن بين هذه العظام المصقولة ما يصور الراقصين
وقد لفعوا اكتافهم بنطاق كالذي يكثر تصويره في النسيج
المعاصر له (١) وقد وجدت هذه العظام المحفورة عليها صور
الراقصين والراقصات في مقابر الموتى ، مما يدل على أنها
كانت - كالألفان الصوفية المنقوشة - من بين الأشياء التي
جرت العادة على دفنها بصحبة الموتى في الأزمنة
القديمة .

(١) ومن الدارسين للآثار من يطلق على هذه الرقصة اسم رقصة
المهرج وبالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية نماذج فخارية تصور
هذه الرقصة وأدزجت في دليل المتحف المذكور تحت هذا الاسم ويبدو
من جهة أخرى أن رقصة الدرع انتشرت بعد ذلك في كثير من الأقطار
وظلت شائعة في مصر حتى نهاية القرن الماضي حيث كانت تتقدم في بعض
الأحيان موكب العروس .

رقصة المقلع على الأقمشة القبطية وفى الفن الشعبى

ولو أننا عدنا الى النقوش المنسوجة على الأكفان القبطية لرأينا أن رقصة الدرع التى يؤديها راقص عارى الجسد لم تكن من بين الرقصات الشاذة أو المسرفة فى الإباحية اذ هناك رقصة المقلع ، على الأقمشة القبطية أيضا • كما أن فى الفن الشعبى رقصات أخرى لم يتسن حصر خطاها ، يقوم بأدائها صبية عراة الأجساد ، منهم من يقوم برقصات ثنائية ، يرسل فى احدى خطاها الصبيان العاريان رأسيهما الى الوراء وأعينهما شاخصة الى أعلى •

ومن بين الرقصات التى أمكن تسجيلها فى هذا السبيل رقصة يمسك فيها الصبى العارى الجسد بعصوين قصيرتين ، تعلق كل منهما عارضة تشبه الصليب أو شكل يشبه المقلع • يقبض الراقص بكل يد من يديه على عصا يحركها بحلق ويديرها تارة الى أعلى وأخرى الى أسفل فيما يشبه حركة النقوزان الشعبى ولقد أورد المؤلف

« ريفو » ، (١) فى كتابه الذى نشره سنة ١٨٢٧ رسما لصبيين عاريين تماما (٢) فيمَا عدا نطاقا أو ملفحة ألقاها كل منهما حول كتفيه . ويمسك كلا الصبيين بيديه مقلعا حشيبيا ، فى نهايته عارضة تشبه صفحة الكتاب ، وقد انقض كل منهما على الآخر بهذا المقلاع أو نحوه ، محاولا تجريد زميله من نطاقه ، أو محاولا اصابته بطرفها . وقد ثبت كل من الصبيين على رأسه طاقية أو زنطا تخرج من أعلاه خصلة شعر . وتبدو هذه اللعبة على غرابتها شديدة الشبه بالرسوم القبطية التى تمثل إحدى الرقصات الدارجة فى مصر قبيل القرن العاشر الميلادى (٣) .

ويظل الراقص فى مثل هذه السلسلة من الرقصات القبطية الأخيرة يرمى بطرف نقابه على كتفه ومن حول ذراعه ، ويصل به الحلق أحيانا الى قف النطاق بيديه الى أعلى ، فيطير فى الهواء على هيئة ثعبان ، ثم يهبط على رأس الراقص الذى يعود فيتلطفه بيده ، ليعاود قذفه محركا إياه فى حركات متباعدة .

ولعل أمثال هؤلاء الفلمان الراقصين هم الذين نوه عنهم ابن إياس وغيره من الكتاب العرب فى وصفهم بعض العادات الدارجة فى الأعياد القبطية ، مثل عيد النيروز ،

(١) Rifaud, C.J.J., Voyage en Egypte, en Nubie, depuis 1805-1828 (Munich — Lacroix)

(٢) انظر شكل ٥٢ .

(٣) انظر أشكال ٥٣ - ٥٤ - ٥٥ .

أو عيد النفطة ، وما شاكل ذلك ، مما أوردنا ذكره في غير هذا المكان . كذلك يبدو من دراسة صور هؤلاء الغلمان الراقصين أنهم هم الذين أخفق الكتاب الأوروبيون في القرن الماضى فى وصفهم أو التعرف على أصول صناعتهم وتقاليدهم القديمة ، اذ أن بعض الكتاب الأجانب الذين زاروا مصر فى بداية القرن التاسع عشر، أمثال «شانتري» (١) و « سان جون » (٢) قد أرجعوا انتشار الغلمان الراقصين الى افتقار العواصم المصرية كالقاهرة والاسكندرية الى « غوازى » و « عوالم » ، ولاسيما بعد أن نفاهم محمد على الى الصعيد ، وبخاصة اسنا ، الأمر الذى حمل نفرا من الصبية والغلمان على ارتداء ملابس النسوة ، وتقليد حركات « الغوازى » والراقصات اللاتى حرمت عليهن الإقامة فى شمالى البلاد ، ولاسيما عواصمها .

غير أن هذه الملاحظة قد تكون على غير أساس ، اذ تدلنا الرسوم المصورة على النسيج القبطى ، وكذلك الحفر على العظام التى وجدت بالمقابر القبطية ، على قيام - الغلمان بالرقص منذ زمن طويل . وقد يرجع هذا التقليد الى القرون الأولى الميلادية ، أو قبل ذلك فى غضون الحضارة اليونانية الرومانية ، حينما كان الرقص من بين الطقوس الدينية ذات الطابع الاباخي .

Chantre, E., Recherches Anthropologiques — Egypte (١)

(Lyon, Rev. 1904)

St. ohn, J.A., Egypt and Mohamed Ali (London, (٢)

Longman, 1834

ويضيف المؤلف « شاتنر (١) » (سنة ١٩٠٤) أن
الراقصين والراقصات وقتذاك كانوا ينتمون الى قبائل
العجر الذين كان يبلغ عددهم في مصر في بداية القرن
العشرين ٥٢٦٦ ، ومنهم من كان يعمل رفاعيا الى جانب
رقصه ، ومنهم من كان يندق الوشم ، ولا سيما « الغوازي »
أسوة بالكاهنات المصريات القدامى اللاتي كن - على حد
قول الباحث « كايمر » - يسمين أنفسهن كاهنات هاتور ،
وكن يمارسن الرقص بداخل المعابد .^{١٠}

ويضيف « كايمر » (٢) أن نساء العجر أصبحن يقمن
بندق الوشم ، وتقوم الغوازي أيضا بالدور نفسه في الحتان
ودق الوشم ، أسوة بالعجريات .

ومن المرجح أن يكون العجر طوائف متخلفة لأرباب
حرف الرقص ممن كانوا يحيون المهرجانات والموائد منذ
العهود القبطية والعصور التي لحقتها .

ومما يؤيد هذا الرأي قول الكاتب « سويني (٣) »
(سنة ١٨٠٠) أن العسادة قد جرت في مصر أن يعقب
رقصات الغوازي في الموائد استعراضات لألعاب الحواة

Keimer L., Remarques sur le Tatouage dans l'Egypte (١)
Ancienne (Mémoires Inst. d'Egypte, T. 33 -
1948)

Sonnini, Travels in Upper and Lower Egypt, 1800 (٢)

(٣) انظر شكل ٥٦ .

الذين درجوا على اظهار البراعة فى قذف الكرات او الاحجار
ولقفها ، وغير ذلك من حيل يبرعون فى أدائها • وكان
بصحبة هذا الفريق من الراقصين والراقصات والحواة
مهرج يضحك المتفرجين بحركاته وأفعاله المثيرة والمهانة
فى غرابتها على انبساطهم •

رقصة الخيال أو أمير النيروز فى الفنون الشعبية القديمة

وقد يخطر بذهن المرء وهو يقرأ مثل هذه الدراسات الأجنبية عن عالم الحواة والفجر والغوازي والراقصين ، ذلك الوصف الذى أورده ابن اياس (١) فى أحداث سنة ٧٨٧ هـ أى القرن الثالث عشر الميلادى ، عن وصف عيد النيروز ، حيث يجتمع فيه السواد الأعظم من العوام وغيرهم من الأسافل ، يركبون منهم شخصا خليعا على حمار ، وهو عريان ، وعلى رأسه طرطور خوص ، فيسمونه أمير النيروز .

فهذا الوصف على اقتضابه يوحى بأنه قد تكون هناك صلة بين أمير النيروز هذا وما كان يقوم به من تهريج وهو ممتط حمارا ، وبين من سموا بعد ذلك فى القرون الأخيرة بالفجر والمهرجين وغيرهم ، ممن كانوا يعيشون فى صورة

(١) ابن اياس بدائع الزهور فى وقائع الدهور .

طوائف شبه منعزلة عن المجتمع وعلى قول بعض الباحثين
أنه كانت لهم لغة قائمة بذاتها ، حاول البعض تسجيلها .

واذ فنوه بهذه الصلة بين أمير النبروز والفجر ، تربط
من جهة أخرى بين وصف المهرج العارى الممتطى حمارا ،
ونقش قبطنى من النوع الذى درج نسجه على أكفان الموتى .
صور فيه صبي عار الا من نطاق أو ملهجة أرسلها حول
رقبته ، وقد امتطى جوادا .

وتبين الصور (١) المتعددة هذا القارس العارى وهو
يؤدى حركات راقص يرقص عاريا على جواده . وقد يكون
هذا التقليد قد تحول فيما بعد الى جعل الصبي الراقصين على
الجواد مهرجا عاريا يمتطى حمارا ، وعلى رأسه طرطور من
الحوص ، على النحو الذى ورد فى وصف ابن اياس .

ومهما يكن من أمر فقد حاولنا بهذه المقارنات المتعددة
ربط تقليد الغلمان الراقصين على النحو الذى صورت فيه
على الأقمشة القبطية المنسوجة حوالى القرن العاشر الميلادى
أو بعد ذلك بقليل - ربطها بوقائع تاريخية ، ووصف بقايا
شعبية قديمة استمرت حتى بداية القرن الحالى فى مصر ،
مما يرجح كونها مظاهر منحلة ومتدهورة لتقاليد قديمة
كانت ، مقرونة - منذ الأزمنة الوثنية ، قبل المسيحية
بقرون عديدة - بطقوس دينية تقام فى أعياد موسمية .

(١) انظر أشكال ٥٧ - ٥٨ - ٥٩ - ٦٠ .

وهي وأن كانت في بدايتها قد قامت على تمثيل أنواع من
الخلاعة أو الإباحية ، فلم تكن لغير تمثيل طقس ديني ، له
مناسبات محددة ، ولم تكن قائمة لاثارة الشهوات وبث
روح الانحلال الخلقي بين أفراد المجتمع أسوة بما كانت
تقتضيه طقوس الرقصات الفرعونية فيما مضى .

رقصة النحلة

ومن غريب المصادفة أن الثوب الجنائزى الذى نوهنا عنه ، وصور عليه بطريقة النسيج رقصة الخيال ، يبين على أحد جوانبه مشاهد متعاقبة لرقصة تقوم بها امرأة تخلع ثيابها تدريجيا ، وقد صورت فى تسعة مشاهد دائرية متعاقبة تظهر فى أولها بسروال شد على خصرها بنطاق ، فى حين تعرى سائر جسدها (١) ، وقد ثنت ذراعيها ، وثبتت على خصرها ، وبدا من تحت السروال أنها تضم ركبتيهما وقدميهما مع ثنى الساقين لتحفظ توازن جسمها - وهى فى هذا الوضع - عن طريق موازنة استقامة الساق والظهر مع حركة الأرداف التى تحرك الساقين ، وبالأحرى الركبتين ، ذات اليمين وذات اليسار ، على حين ينظر الوجه الى يمين الراقصة (ويسار الصورة) .

وفى المشهد الثانى تقف الراقصة على ما يبدو على

(١) انظر شكل ٦١ .

أطراف قدميها متأرجحة ذات اليمين وذات اليسار (١) .
 وبحركة في أثناء تأرجحها النطاق الذي يتدلى من خصرها .
 ولا يختلف الشكل الثالث (٢) عن الوضعين السابقين
 فيما عدا ابعاد الراقصة ركبتها عن بعضهما استعدادا
 للوثب ، كما تؤكد الحركة الرابعة ، حيث تخطو بساقها
 اليسرى نحو يمينها ، وتتخلف ساقها اليمنى الى الوراء ،
 وتظل حركة الذراعين المثنيتين والمسكتين بالخصر على
 ما كانت عليه ، كما يظل الوجه ناظرا الى يمين الجسم (٣)
 (يسار الصورة) .

وتبدو الراقصة في الحركة الخامسة (٤) وقد ضمت
 قدميها وثنت ساقها مرة أخرى مع ابعاد الركبتين عن
 بعضهما وبقاء حركة الذراعين والرأس على ما تقدم .

وتظهر في المشهد السادس درع (٥) تكاد تلامس
 مرفق الزند المثنى للذراع اليمنى وقد ابتعدت الذراع
 اليسرى عن الخصر ، وامتدت اليد اليسرى كأنها على
 استعداد لتلقف الدرع القائم في الجهة المقابلة ، وذلك
 عند دوران الجسم فجأة نحو اليمين أما الساقان فتبدوان

(١) انظر شكل ٦٢ .

(٢) انظر شكل ٦٣ .

(٣) انظر شكل ٦٤ .

(٤) انظر شكل ٦٥ .

(٥) انظر شكل ٦٦ .

مضمومتين ومركزتين على طرفي المشطين .
ويرجع أن يكون بين حركات هذه الرقصة تلقف
درع تارة وقوس يقذفها أحد المعاوين نحو الراقصة
تارة أخرى فتلقفها دون أن تحرك قدميها ، وإنما
تلقفها وهي واقفة على مشطها (١) ، وحافضة توازن
جسمها ، مع ارتكاز إحدى يديها على خصرها ويبدو أن
الراقصة تعود الى وقفها الأولى بعد تلقفها الدرع ، أو قد
يكون طوقا واضعة يديها عند الخصر ، ناظرة الى
يمينها ، محرّكة ساقها الى اليمين واليسار ، ثم بحركة
أكثر براعة وحذقا في القدرة على تلقف الأشياء حيث
يقذف المعاون قوسا (٢) عن يسار الراقصة أى في الجهة
التي لا تنظر اليها ، مما يضطرها الى تلقفها في التفاتة
سريعة دون النظر الى موضعه في أثناء قذفه .

وتنتهي الحركة في هذه الرقصة بإسدال الراقصة
نطاقها أو سروالها وتجردها من الثياب كلية (٣) ، فنراها
ترفع يدها اليمنى الى أعلى كأنها تحيي المشاهدين ، وتمد
ذراعها اليسرى الى جانبها ، في حين تخطو الساق اليسرى
نحو اليمين ، وتتأخر الساق اليمنى الى الخلف بعيدا
عن النطاق أو السروال الذي بدأ يسقط على الأرض .

(١) انظر شكل ٦٧ .

(٢) انظر شكل ٦٨ .

(٣) انظر شكل ٦٩ .

ولعلها تقوم بعد تلك التجربة برقصة تعتمد فيها
على الأرداف والذراعين دون تقيدهما في هذه الحالة .

وقد تكون الصورة التي تمخضت عنها هذه الرقصة
عبر القرون هي تلك الرقصة التي سجلها بعض المؤلفين
الأجانب وصورها خلال منتصف القرن الماضي ، حيث كان
يطلق عليها اسم « رقصة النحلة » التي اشتهرت في مدينة
اسنا بصعيد مصر ، وكانت تقوم بها راقصات يغلب أن
يكن من النوبيات .

ورقصة النحلة في زعم الراقصة تقوم على أن نحلة
قد نفذت الى ثيابها الداخلية فتصيح الراقصة متظاهرة
بالفرع والالام من لدغ النحلة ، فتتعى تارة باحثة عن
مصدر اللدغ ، وتتستر أخرى ، مؤدية في أثناء ذلك
حركات راقصة بأردافها وخصرها . ويزداد عنف هذه
الحركات تدريجيا ، على زعم أن آلام اللدغ قد تزايدت ،
مما يضطر الراقصة الى التجرد عن ثيابها قطعة بعد
أخرى ، حتى تبدو عارية تماما أمام المتفرجين .

وكانت هذه الرقصة من بين الرقصات التي اتصفت
بالغلظة ، ولمجانبها الرقة التي كانت تلازم رقصات
العوام اللاتي درجن على الرقص أمام الممالك وفي
قصورهم .

ولعل شعبية رقصة النحلة وإباحيتها تجعلانها
أقرب صلة بالرقصة القبطية التي أوضحناها فيما
سبق (١) ، والتي قد يكون لها - أسوة بغيرها من الرقصات
القبطية - مصادر وثنية قديمة كانت قائمة بعد العهود
القبطية عند الشعبين والغجر .

(١) انظر شكل ٧٠ .

الرقصات اليونانية والرومانية القديمة

وتتضح هذه الظاهرة التي أدت الى فصام اللوان: الرقص الشعبي عن فنون الرقص التي كان يلهو بها أهل اليسار في عصر الماليك ، وذلك الفصام الذي جعل كل لون من لوني الرقص الشعبي والمملوكي مختلفين ومتباينين تباينا تاما - تتضح ظاهرة الفصام هذه في اللوان الرقص القبطي عند بدايته ، فتصور لنا الأقمشة القبطية ، ولا سيما المصورة على ستور أكفان الموتى ، رقصات شديدة الشبه بالرقصات اليونانية ، حتى يكاد يختلط الأمر على المرء ، فلا يرى أهذه من صنع يونانيين أم مصريين؟ • فقوام الراقصين والراقصات يوحى في اتساقه بجمال الفنون اليونانية القديمة ، ولا سيما أن الملابس المصورة في هذا الضرب من الرقص القبطي تشبه الستور اليونانية القديمة مما لا يدع مجالا للشك في أنها قد استوخت خطاها وأساليبها ، بل ذوقها وقواعدها العامة من الفنون اليونانية القديمة ، ثم الرومانية من بعدها ، حيث يكاد يجزم الناظر اليها أن الراقصين أجانب عن مصر .

ثم لا نلبيث أن نرى أنماط النسيج القبطى قد تغيرت وزادت شعبية رسومها ، فلم تعد تبغى تصوير محاسن الشخصيات اليونانية الراقصة بقدر سعيها لتصوير رقصات دارجة فى المحيط القبطى ، وانشقت قواعدهما عن القواعد اليونانية القديمة ، واستندت تارة على بقايا رقصات فرعونية أو نوبية ، وربما على مزيج مشوه من الرقصات اليونانية الرومانية التى انفردت فى غرابتها وسبل أدائها والطابع المحلى الصميم ، وذلك قد يتسنى بدراسة الرقصات المبينة على الأقمشة القبطية (١) ، أو المنحوتة على أجزاء من عظام الحيوان (٢) ، مما كان يدفن مع جثث الموتى ، تلك الرقصات التى اصطبغت بالطابع اليونانى الرومانى - يتسنى الوقوف على خطوات رقصات يونانية قديمة سجلت فى مصر كما سجلت على آثار اليونان وغيرها من الأقطار التى امتدت إليها آثار هذه الحضارة وثقافتها ، بالإضافة الى فنونها .

غير أنه يتعذر - باستعراض مثل هذه النماذج المنسوجة على القماش القبطى - الاهتمام الى رقصات لها ارتباط بقرات هذه البلاد . وهذا الارتباط قد لا نوفق اليه الا بدراستنا ما يشذ فى الأنماط القبطية عن الطابع

(١) انظر شكل ٧١ - ٧٢ .

(٢) انظر شكل ٧٣ - ٧٤ .

اليوناني الروماني ، كالأمثلة التي أوردناها قبل ذلك في
رقصة الدرع ، ورقصة الخيال ثم رقصة المقلع ، ورقصة
النحلة - تلك الرقصات التي لانظائر لها في الرقصات
الشعبية ، ولها في بعض الأحيان قرائن برقصات
فرعونية قديمة .

رقصة القرفصاء

ومن بين التماثيل المصرية التى ترجع الى العهد اليونانى الرومانى ما يصور المعبود « بس » وقد حمل على كتفيه امرأة كأنها جالسة. القرفصاء ، وأسندت كلتا قدميها على ذراعى المعبود «بس» (١) . ويبدو أن هذه المرأة الجالسة فى الوضع الغريب على ذراعى وكتفى «بس» اله الرقص ، لها صلة بالرقص ، أن لم تكن راقصة بالفعل . وقد ظهرت المرأة فى العديد من نسخ هذا التمثال المصنوع من الفخار ، بل المصبوب فيه ، عارية الجسد .

وهناك بعض الأختام التى ربما تكون قد صنعت فى الفترة نفسها ، نحتت عليها أشكال هذه المرأة العارية ، والمتوجة بهالة ، والحاملة فى يديها ما يشبه الهالة أو الطوق المشع بالنور أو غير ذلك من أدوات تستخدم فى الرقصات قد تشبه الطوق . وقد نجد فى

(١) انظر شكل ٧٥ .

تقاطع هذه المرأة ما يطابق تماما النموذج الذى يحمله تمثال « بس » الذى نوهنا عنه . وهذه الأختام كانت تستخدم لختم بعض أنواع من القرابين ، وقد تكون لها صلة قديمة بالراقصات والحركات التى كن يقمن بها مما كان له دلالة على الفال الحسن ، ومنها ما كان يستخدم لعلاج بعض الأمراض على النحو الذى انتقل إلينا فى صورة الرقصات الشعبية الممثلة فى الزار .

وفى العدد من الأقمشة القبطية نصادف شخصية امرأة نراها تارة متفرصة وأخرى واقفة ، وقد ثنت ذراعيها وأرسلت ساعديها الى أعلى ، وأمسكت بكل من يديها طوقا عليه خطوط مستعرضة تشبه الأشعة (١) .

وفى عدد من الكتب والمخطوطات الشعبية التى تختص بوصف بعض الأعمال السحرية والطقوس التى تتبعها بغية استخدام السحر فى الأغراض الواقية من الأمراض والجلابة السعادة الى الحياة ، الضامنة نضرة الجسم وشبابه فى مثل هذه الكتب والمخطوطات التى ينظر إليها على أنها من ضروب الشعوذة ، نقرأ أوصافا عن المرأة وهى تحجل أو تقعد القرفصاء وتقفز وهى فى هذا الوضع ، مؤدية بعض الحركات بذراعيها مما قد يكون له صلة بالرسموم المنسوجة على القماش القبطي بتمثال « بس » الذى يصور امرأة تقعد فى جلسة القرفصاء على كتفى اله الرقص .

(١) انظر شكل ٧٦ .

وهناك عدد وفير من الرسوم القبطية يصور رقصات ثنائية تمثل امرأة وشاباً ، أو شابين منهما يحجل أحدهما أمام الآخر وهي في جلسة القرفصاء ، أو يتفزز وكأنه مقرص كالضفدع . ومن المعروف أن الضفدع كانت من الحيوانات التي قدسيت في الأزمنة الفرعونية ، وظل تقديسها قائماً حتى الأزمنة اليونانية الرومانية ، واستمر بعد ذلك تمثيلها كحيوان جالب للخير أو وفرة الذرية .

ومن الجائز أن تكون النسوة الراقصات على هذا النحو قد اتخذن هذا اللون تمثيلاً للنساء حين يجلسن على كراسي الوضع ، تلك المقاعد الشعبية التي تجلس عليها النسوة الحاملات عند وضعهن ، وهن في مجلسهن هذا يشبهن القاعدات القرفصاء . وإن كان تمثيل المرأة الراقصة رقصة القرفصاء هذه قد يفهم ويفسر على محمل تطلمعها عن طريق الطقوس إلى زيادة ذريتها ، فقد تكون تفسير الرسوم القبطية التي تمثل امرأة ورجلاً أو رجلين شابين في فترة المراهقة مماثلة في مضمونها الذي يرجع أن تكون من السبل الضامنة للآثار ، ولا سيما أن تماثيل الاله « بس » كانت تشكل أحياناً بما يؤكد رعاية هذا المعبود لتلك الناحية الحيوية في الإنسان .

رقصة رصد الطالع

وفى بعض الرقصات الثنائية التى من النوع الذى
أوردنا ذكره تقوم الراقصتان المتقرفتان بطرح رأسيهما
إلى الوراء مع الشخص إلى أعلى ، مما يذكر المرء بما
يقال فى كتب الشعوذة عن « الشيشبة » واستحضار النجى
والنظر إلى القمر وهو فى أجد منازل المحددة .

وان كانت هذه الطقوس يمتزج فيها الغرض
السحري بالحركة الجسمانية التى يؤديها الراقص ، فكذلك
يستشف من الوفير من الرقصات القبطية المثلثة على
القماش ما يحبلنا على نسبتها ، أو احتمال ارجاعها ، إلى
طقوس تتضمن أحيانا صفة التنجيم ، كزجر الطير ولا سيما
إننا نلاحظ فى بعض الرقصات المرسومة على أكفان الموتى
ما يصور الراقص وهو يطلق من يده غرابا أو طائرا أسود
اللون .

ولا غرابة فى أن نحاول استنباط صفات التنجيم
فى بعض الرقصات القبطية ، فنحن نقرأ فى المراجع
والأبحاث التى تناولت درس عادات وتقاليد الفجر

والراقصات فى القرون الماضية حتى مطلع هذا القرن
ما يؤكد لنا اشتغال الراقصات بكشف الطالع وخط الرمل
وضرب الودع وقد تحولن بعد ذلك الى قراءة الفنجان
وقراءة الكف .

ولعل هذا التفسير يساعدنا على تفهم بعض الأدوات
غير الموسيقية وغير الأسلحة التى يمسك بها الراقصون
والراقصات فى الرسوم القبطية التى تعتبر وسيطا بين
حضارات متعددة وعقائد قلما ارتبطت - كما سبق القول -
بالديانة المسيحية ، الأمر الذى جعلها محتفظة بصفاتها
الشعبية ذات المصدر الوثنى القديم ، مما انتهى الى بعض
رقصات شعبية كانت قائمة الى عهد قريب . واذا نحن
قدمنا الرقصات القبطية التى من هذا النوع فكاننا نقضى على
أواخر العديد من رقصاتنا الشعبية وتاريخها الغابر
السحيق .

الرقصات الشرقية والرقصات الغربية

وقبل أن تنتقل الى وصف رقصة شعبية أخرى ننوه
باحتمال. حياد الرسوم القبطية سواء أكانت فى صورة
نسج ، أم فى صورة نقش ، أو حفر على عظام الحيوان
وألواحها - حيادها عن الطابع اليونانى فى الرقص الذى
سرعان ما اختفى وتلاشى تدريجيا على النحو الذى سبقت
الإشارة إليه وقد يكون هذا من أسباب اختلاف طبيعة
الرقصات الشرقية - وبالأحرى الرقصات الشعبية فى
مصر - اختلافا كليا عن الرقصات اليونانية القديمة ،
والأوروبية من بعدها ، التى تحتم على الراقصين والراقصات
أداء بعض حركات فى أثناء رقصهم ، الأمر الذى جعل
رقصاتهم تحتاج الى ساحات يتحركون فيها فى الادبار
والإقبال فى أثناء أدائهم هذه الرقصات التى هى فى
عمومها قفزات جريئة وقيام وركوع يضيق بها أى إيوان
من الأيوانات القائمة فى القصور الشرقية مهما
اتسعت .

وبينما تعتمد حركات الرقصات الأوروبية على التحكم

فى حركة السيقان والأقدام يلاحق فيها الحاذقون فنون
الرقص بعضهم بعضا ، بينما تتصف الرقصات الأوروبية
فى عمومها بهذه الصفات ، نرى الرقصات الشرقية تميل
الى الاستقامة ، وتعتمد على وقفة الراقص أو الراقصة
وأدائهما حركات مختلفة باهتزاز الإرداف والخصور
والأكتاف والأذرع والأعناق ، والرقص على النحو الذى نراه
شائعا فى الرقصات الهندية القديمة ، والحضارات التى
كانت قائمة فى الهند الصينية وبورما وجاوة ، فضلا على
حضارات الصين واليابان القديمة .

ويبدو أن الرقصات الشعبية فى مصر استمرت فيما
بين اليهود القبطية واليهود الاسلامية محافظة على طابعها
فى أداء الحركات ، دون التماذى فى القفز والركض بل على
العكس من هذا فقد كانت تتفنن فى أداء أبرع الرقصات
فى نطاق محدد وحيز ضيق ، حتى يمكن أن تؤدى بداخل
حجرة صغيرة .

وإذا كان الرقص فى قصر من القصور رأينا حوله
حلقة قد ازدحمت بالمتفرجين الذين يضيئون الحيز المسد
للرقص .

وإذا كانت بعض الرقصات القبطية التى نوهنا عنها ،
كرقصة الدرع مثلا ، قد اقتضت أن يتحرك الراقص من
اليسار الى اليمين فانه لا يلبث أن يخطو بضع خطوات
ترده الى مكانه ، مؤكدا بهذا اعتماد الرقصة على مكان
ضيق ، وعدم احتياجها الى فناء واسع أو بهو فسيح .

وكذلك رقصة النجلة ، فان الراقصة فيها لا تكاد تتحرك من مكانها ، وهى تضم قدميها بجوار بعضهما ، مؤدية كافة الحركات وهى واقفة فى المكان نفسه .

وقد سبق أن نوهنا عن رقصة الصنمى المتطلى لمرسا ، ويبدو من النماذج المصورة أن ظهور الفرس فى هذه المناسبة لم يكن ليؤدى انفراس حركات فى الفروسية والتسابق ، كما فى الاعيب الكرة والصولجان وغير ذلك من الاعيب الفروسية ، وانما يبدو أن الفرس استخدم فى هذه المناسبة للطواف بالفارس فقط . وعلى كل ضمن بين الاعيب الفروسية الشعبية حتى اليوم رقصة الخيل التى برع فيها كثير من الأعراب وأهل الريف ، فقد دربوا الخيل على أداء حركات راقصة على أنغام الموسيقى من طبل وزمر ونلاحظ أن الحصان فى هذه الرقصة لا يكاد يتحرك الا فى نطاق ضيق .

وقد نوهنا فى شرحنا السابق برقصة المقلع ، وهى لا تعدو أن تكون ضربا من المبارزة يأخذ شكل الرقص فى نطاق يتسم هو الآخر بالضيق ، وهكذا يبدو أن أساليب الرقص التى تقتضى جريا قد توارت ، وليس ذلك لقلّة النفوذ اليونانى الرومانى فى مصر ، بقدر ما كان لاختلاف طابع الذوق الأوروبى عن الذوق الشرقى عامة والمصرى على وجه الخصوص ، مما جعل الراقصين والراقصات ، أرباب مهنتهم ، والمصورين والنحاتين يمثلون الذوق الشعبى الذى يتفق ومشاعر الناس ولا سيما جمهورهم .

الفرق الشعبية القديمة للرقص

ومن الرسوم المنسوجة على القماش القبطي ما يصور فرقة الراقصين والراقصات مكتملة ، كان الجميع ينتظرون أدوارهم للقيام بأدائها ، فمنهم الصبية العارين ، ومنهم من أمسك بدرع في يده ، ومنهم من وقف عاريا وأرسل نطاقا على كتفه ، ومنهم من أمسك بقوس في يده ولبس في قدميه موكوبا أو حذاء أحمر اللون أو أصفر ، كالأحذية الحمراء التي يلبسها البدو في مناطق مرسى مطروح وقد وقفت راقصات حافيات الأقدام وانسدل على خصر كل منهن نطاق شفاف أو سروال يصل الى أقدامهن وتظهر من خلاله مفاصل أجسامهن التي تكون عارية من الحصر الى العنق ، وقد أرسلت كل منهن نطاقا شفافا على كتفها .

وتبين بعض الصور في النسيج القبطي عازفة ارتدت سراولا وعرت عن صدرها ، تجلس على مقعد خشبي منخفض أشبه بمقاعد بعض أرباب الحرف مثل السروجية وصناع الأحذية . وتعزف هذه المرأة على آلة وترية تشبه بعض الآلات الفرعونية القديمة ، أو ما يسمى بالفرنسية « لير »

وهي الآلة التي كان شعراء اليونان القدامى يعزفون عليها .
ونرى هذه العازفة وقد توجت رأسها بما يشبه انقبعة
المدببة أو العمامة .

ثم نلاحظ من جهة أخرى أن الراقصات كن يتركن
شعورهن منساية الى الخلف في شكل جدائل ، ولعل هذا
التقليد استمر . بعدئذ حتى العهد المملوكي ، حيث كانت
الراقصات من العوالم يعنين بجعل جدائل شعورهن فردية
في اعدادها ، ومنتحية الى أسفل بحليات أو عملات ذهبية
وقد صغفت شعور الراقصات في غالبيتها وفقا لهذه الصور
المنسوجة على شكل جدائل ، ونراها في أمثلة أخرى على
شكل ضفائر جمعت على جانبي الوجه في شكل لولبي أو
حلزوني يشبه القرون . وقد تكون لهذه الطريقة في
تصنيف الشعر صلة بتمثيل العبادة الفرعونية هاتور أو
حاتور .

أما الصبية الراقصون فانهم كانوا يرسلون شعورهم
فتصل في استطالتها الى اكتافهم أو تتجاوزها ، وقد
ربطوا رموسهم أحيانا برباط رفيع يحيط بالرأس فوق
الجبهة وهم بشعورهم المرسلة الطويلة المدلاة على اكتافهم
يشبهون « كوديات الزار » ، وهم جماعة من الراقصين
يطيلون شعورهم على النحو الذي تقدم بالنسبة للراقصين
في الأقمشة القبطية ، ولكن يختلفون عنهم في أنهم ليسوا
عرايا بل يرتدون جلابيب فضفاضة تنحصر عند الخصر

بنطاق ، ومنهم من يدق على الدف في أثناء رقصات الزار .

والذى نود التنبيه ائيه فى صور تجمعات فرق « وجوقات » الراقصين والراقصات المصورة على الأقمشة القبطية هو أن هذه الفرق كانت على ما يبدو تجلس بجميع أفرادها أمام المتفرجين ، على النحو الذى ما زال قائما حتى اليوم فى فرق الراقصات . وكانت الفرق القديمة تضم بالإضافة الى الراقصين والراقصات والموسيقيين جماعة من البهلوانات ، وربما الحواة وأرباب حيل اللهو المختلفة فما يكاد الواحد منهم أن يقوم بدوره حتى يرتد جالسا مع بقية أفراد الفرقة ، فى حين يتقدم زميل أو زميلة لتقوم بدورها فى الرقص والغناء ، ثم يلاحقها غيرها ، وهكذا دون أن يتوارى أفراد الفريق عن أنظار الجمهور طوال الحفل كالعادة الدارجة فى المسرح الأوروبى الذى تتأكد فيه فكرة الفواصل والستائر .

وقد صورت بعض الكتب الأجنبية التى نشرت فى منتصف القرن الماضى جماعات من المباحين ، وجماعة من الحواة ، وجماعة من الراقصين . وقد بدا أن كل جماعة من هذه الجماعات المختصة بإحياء الموالد والأفراح كانت تتكون هى الأخرى من أفراد تضم رجالا وصبية ونساء وطبالين وزمارين وغيرهم مما له صلة بتقليد فرق الرقص فى الأزمنة القبطية .

رقصة الفوط

وقد نشرت الكاتبة الفرنسية التي أطلقت على نفسها
إسمها مستعاراً هو « نية سليمة (١) » ، نشرت في مطلع
القرن الماضي كتابها عن الحريم المصرى ، وصفت فيه طقوس
الزار السودانى الذى شهدته وقتذاك . وقد لاحظت فى
جملة المناسبات التى حضرتها أن طقوس هذا التقليد تقتضى
التخضيب بدماء الفدية ، وأن الكودية من النساء ترتدى
فى بعض مواقفها معطفاً أو عباءة تسدلها على اكتافها ،
وتكون من الحرير الأبيض المقلّم بخطوط صفراء ، ويعتبر
هذا الرداء من الأكسية الهامة ذات الطابع السحرى لئلا
تقوم - به من رقصات . وهناك مواقف ترتدى فيها كودية
أخرى ما يشبه الفوط التى تنحسر عند خصرها وتنسدل
من الأمام . وتكون هذه الفوط من الحرير الأحمر المقلّم
بأقلام صفراء .

وقد تكون هناك صلة بين ما وصفته الكاتبة
الفرنسية فى بداية القرن الماضى عن طقوس الزار وثيابه

Niya Salima, Harem et Musulmanes d'Egypte (Paris) (١)

وما نراه مصورا على بعض الأقمشة القبطية القديمة المثلثة لأنواع الرقصات ، فمن بين رسوم الرقصات المنسوجة على الثوب الواحد التى تمثلهن شبه عاريات ، وتمثل الصبية يرقصون عراة أيضا ، نرى راقصة تباين سائر المراقصات ، بأن وثقت على خصرها رباط « فوطة » تنسدل الى أسفل مع اتساعها تدريجيا ، حتى تظن فى بادئ الأمر أنها « جونيلة (١) » حديثة أو نوع من الثياب والستور يباين فى احتشامه ووقاره بقية أفراد الفرقة الراقصة المثلثة على الثوب . وأحيانا نرى الفوطة مسدلة على رجلى الراقصة ، وقد بدت فيها نقط لعلها حليأت أو آثار الحضاب . وليس التخضب فى الرقص مقصورا على دماء الفدية ، كما فى حالات الزار ، وإنما قد يكون بالصبغات المختلفة أو بالحناء .

Niya Salima, Harem et Musulmanes d'Egypte (Paris)(١)

رقصة النطاق والمعطف

وهناك من الشخصيات الراقصة في الأقمشة القبطية ما يمثل راقصة وقد عرت جسدها ، فلا يسترها سوى نطاق رقيق ضرب حول خصرها ، وانسدلت منه دلالة صغيرة من الامام على شكل حجاب • وبينما نراها تمد ذراعيها وتثنى مرفقيها ، وترسل ساعديها الى أعلى ، باسطة يديها ، مفرجة أصابعها ، نراها قد استتبرت من الحلف بمعطف ينسدل حتى الركبتين • ويرتكن الجزء العلوى من المعطف على الكتفين ، أما أطرافه فتبدو موثقة بكل معصم كأنها أجنحة الطائر • ويبدو المعطف فى بعض الحالات أزرق مقلما بأحمر تتخلله بقع بيضاء تحاكي ريش الطير •

وقد تكون هناك صلة بين هذا المعطف وما وصفته الكاتبة « نية سليمة (١) » فى كتابها ، ومهما يكن من أمر فقد شاع فى العديد من صور الغوازي والعوالم اللاتى

(١) انظر شكل ٧٧ •

صورن فى القرن الماضى ، وسجلت صورهن فى المؤلفات الأجنبية ، أن من بين رقصاتهن ما تقتضى اسدال ما يشبه المعطف المنسوج من قماش شفاف على أكتافهن وإرسال أذرعهن الى الأمام ، مع ثنى السواعد الى أعلى ، وبسط الأيدي وتفريج الأنامل ، ومع أن الراقصات فى القرن الماضى كن فى عمومهن كاسيات بقفطين وسراويل وصدارية ، إلا أن هذا النحو من رقصاتهن كان يحاكي الرقصات القبطية القديمة ، لا سيما رقصة المعطف .

وإذا كانت أوجه التشابه قد بدت لنا بين معطف الراقصة القبطية ومعطف الراقصات المملوكيات ، فهناك أوجه تشابه أخرى وقرائن تربط بين النطاق الرقيق الذى ضربته الراقصة القبطية حول خصرها على النحو الذى شرحناه ، ومجموعة من النطاقات الشعبية النوبية كالنماذج التى نشرها الكاتب الفرنسى « جومار (١) » فى كتابه الذى نشر سنة ١٨٢٣ ، عن رحلاته فى مراد والنوبة ، وحيث ظهرت فيه دلائل وخصل من الصوف الملون وقد جدل النطاق بخيوط ملونة اتخذت زخارف تشبه شكل الآله بس .

كذلك نرى أنواعا من النطاقات السودانية قد صورها البناحث « وينرايت (٢) » فى دراسة نشرها فى دورية

(١) Jomard, E.F., Recueil d'observ. et de mémoires sur (١)

l'Egypte, T. VI, Courrier de l'Egypte.

(٢) Wainwright, G.A., Ancient Survivals in Modern Afri-

ca (Bull. S.R.G.E.T. (No. 114 y. 1919)

الجمعية الجغرافية فى مصر ، بين فيها أوجه التشابه بين
النطاق القبطى والملوكى والنطاق السودانى المصنوع من
الخرز والمحللى بدلايات من القواقع وأحجبة مثلثة وأخرى
مربعة الشكل .

ونشاهد فى احدى الصور التى نشرها المؤلف
« بوتشر » عن مصر سنة ١٩١٣ جماعية من البشرىات
وقد تحلين أيضا بأحجبة مثلثة ومربعة الشكل ، هذا عدا
ما نشره « كليمر » فى دراسته عن الوشم عند الفراعنة ،
وفى الفنون الشعبية الحالية ، حيث أورد مجموعة من الصور
تدلت فيها الأحجبة من نطاق الراقصات الأفريقيات ، كذلك
النطاق الذى جرت العادة بصنعه من الخرز الملون والجلد .
وأحيانا يستبدل بنطاق الزار المصنوع من دلايات جلدية
ينتهى بحوافر الماعز ، النطاق المصنوع من الخرز الأزرق
والمنتهى بأحجبة ، والذى يستخدم أيضا فى الرقص .

وقد تكون حوافر الماعز بأشكالها المثلثة قريبة الشبه
بالأحجبة الجلدية ذات المظهر نفسه ، مما حمل الكودية على
استخدامها . وقد يكون لاستخدام الحوافر صلة بالفدييات
المنحورة فى الزار . وعلى كل فما من شك فى أن أوجه
التشابه تتضح بين الفنون الشعبية الحالية فى نواحي
الرقص والرقصات القبطية القديمة ، كلما أمعنا النظر فى
تفاصيل هذا الفن الأخير .

ومن النقوش القبطية على القماش ما يصور لنا جماعة
من الراقصين والراقصات ، فى أيديهم بعض آلات موسيقية ،

فمن الرقصات المرتديات القوط من تصدح وتضرب على
طاسات نحاسية ، (١) ومنهن من أمسكت في كل يد من
يديها زوجا من الآلات المصفقة الحشبية الشبيهة بالأيدي
المصفقة الفرعونية (٢) التي كانت تستخدم قبل ذلك في
بعض الرقصات بداخل المعابد ، وكانت الأيدي
المصفقة تصنع في أيام المصريين القدامى من العاج
أو السن .

وفي نماذج الرقص القبطي ما يصور راقصات
بالصنوج ، وأخريات تدق على أجراس أو مثلثات معدنية
وكالات الطرب التي لها صلة بطرد الأرواح الشريرة
والشياطين ، وكذلك أستمروا استخدامها بعد العهود القبطية
في حفلات الزار .

ثم إن الأوجه المتفرقة التي عرضناها مؤخرا عن بعض
الرقصات القبطية تكشف برغم عدم إيضاح كافة خطاها
عن طقوس لم تكن للمرح والطرب بقدر ما كانت ذات صبغة
سرية تتأكد لا في الحركات القليلة التي تتبين في أمثلتها
المتفرقة ، بل أيضا في نوع الآلات الموسيقية التي انتقيت
لهذه الرقصات .

والرقصات القبطية في جملتها تجمع أوجها متناقضة ،
فهى تتأرجح تارة لاثارة جوانب شهوانية مسرفة في

(١) انظر شكل ٧٨ .

(٢) انظر شكل ٧٩ .

إباحيتها ، ثم لا تلبث أن تتحول الى ما يشبه الرقصات
الجنائزية وحركات الندابات أو النائحات ، ويختلف هذا
الوجه ليجمع صفات ناحية ثالثة وهى الناحية السحرية
التي تتلوى فيها الأجساد وتتشنج فى حركات متلاحقة
وسريعة على دقات الطبول أو الدفوف أو الصنوج . ثم
تنقلب من جديد متقمصة وجها رابعا ، فيه الحيل والحواة
والبهلوانات مما قد يرى فى الموالد والأعياد منذ أقدم
العهود .

ووسط هذا التناقض المتتابع والمتعاقب يبدو أن
الهدف من وراء تقديم هذا العرض المصور لم يكن بدافع إحاطة
كفن الميت براقصات وراقصين يشتهى الميت مشاهدتهم
فى حياته الآخرة لاثارة مشاعره بجمال هذا الفن النادر ،
بقدر ما كانت تمثل حلقات متكاملة لطقوس شعبية قديمة
لم يتسن التخلص منها حتى فى الأزمنة والعهود القبطية ،
فلازمت طقوس الموت ، أو على الأقل لازمت الموتى فى
أكفانهم . وإن كانت قد جرت العادة على تصويرها على
المنسوجات المعلقة للأكفان ، فكذلك كانت تشكل - كما
سبق القول - وتحفر على عظام الحيوان ، كما كانت تصور
حلقاتها فى مجال ثالث هو الأنيقة الفخارية أو اللعب
الفخارية التي كانت ولا ريب تستخدم فى أغراض سحرية
من جهة كما كانت تستخدم كقرايين للجوتى .

الرقصات المصورة على التماثيل الفخارية

وهذا التقليد الشعبي ما زال قائما في كثير من البلاد كالهند مثلا ، حيث توضع عرائس فخارية عند هياكل وأضرحة تقام لآلهة الحقول أو بعض الأرواح ذات الأثر النافع للمزارعين وكانت تصنع في ريف الوجه القبلي الى بداية القرن الحالى عرائس من الفخار على هيئة الهة الانصباب ، وهى على هيئة امرأة عارية أرسلت شعرها فى جلدائل تنسدل على أكتافها ، وقد صنعت على مثال العرائس الفخارية التى كانت تصنع فى عهد ما قبل الأسرات بمصر .

كذلك كانت تصنع فى الريف بالصعيد ، فى الأعياد ومواسم زيارة مقابر الموتى عرائس على شكل فارس ممتط جواده (١) ، وقد بسط ذراعيه جانبا . والفارس والفارس مدهونان بلون جبرى أبيض ملطخ بأقلام ذات لون أحمر ، كانه نوع من الحضاب يذكرنا بالتخضب بدماء الفسدية فى طقوس الزاد .

وهناك نماذج لنفس هذا النوع من تماثيل الفرسان

(١) انظر شكل ٦٠ .

قد جمعها الأثرى « وينرايت » (١)، فى متحف الجمعية
الجغرافية بالقاهرة ، يرجع تاريخها الى ما يزيد على مائة
عام .

وان كانت بعض الآراء قد اتجهت الى أن الفارس الملطخ
بالدما هو مارجرجس فائنا نرى له صلة أوثق بأمير النيروز
الذى كان يسكب على نفسه الحمر الأحمر ، ويبلل فرسه
به ، فى مناسبة فيضان النيل ، تنويها عن حمرة النيل
التي طالما نسبت الى حمرة دماء الفديات .

ويبدو أن الصلة لا تزال قائمة بين هذه التماثيل
الشعبية التي تصنع بالوجه القبلى حتى اليوم ، والصور
التي مثلت على الأقمشة القبطية للصبية المتطية جيادا، فضلا
على أن العروس الفخارية التي تصنع حتى اليوم بالصعيد
ليست الا راقصة ، أو تميمة لالهة الاخصاب ، التي كانت
هى الأخرى ترقص ، ونراها فى هذه التماثيل الصغيرة
تضم قدميها على نحو العديد من الرقصات القبطية المصورة
على القماش .

ويصنع أهل الصعيد أيضا مجموعة من التماثيل
الصغيرة على هيئة جمل . وبالمتحف الشعبى الملحق بالجمعية
الجغرافية نماذج قديمة لهذه الأنواع من التماثيل طليت بطلاء
جيرى أبيض ، ثم لطخت - أسوة بالفارس الذى تقدم ذكره -

G.A., Ancient Survivals in Modern Africa (Bull.
S.R.G., t. 9, 1919).

(١)

بلون أحمر ، على نحو خضاب الجمال والحراف المسوفة
الى المذبح ، فى أشكال زخرفية متعددة ، قد يكون لها
صلة برقصات كانت تؤدى أمام تلك الذبائح ، وهى تساق
الى الهياكل والمعابد كالذبائح الفرعونية من ثيران وأبقار ،
مما كان يزين ويخضب ويزف فى موكب حاشد يطوف
بالمعابد الفرعونية والهياكل الدينية القائمة فى الجهة
التي يحتفل فيها بنحرها .

وان كانت الذبائح التى تساق الى المذبح - سواء
فى القاهرة أو فى الريف - لا تزف ، ولا يتقدمها الراقصون
والراقصات ، وانما يقتصر على خضابها فقط ، وان كانت
أمثلة الذبائح المخضبة لا تتضح فى الأقمشة القبطية بصحبة
الراقصين والراقصات ، فمن المرجح أن تكون من بين الطقوس
الشعبية التى كانت دارجة ، ولا نقول منذ الأزمنة القبطية
وانما منذ الأزمنة الفرعونية حتى اليوم ، حيث ظلت مرتبطة
ببعض رقصات نتكشفها بجلاء فى طقوس الزار التى تقتضى
أن ترقص الكوديات وصاحبة الزار أمام القديسة قبل
نحرها .

وكما كان الوشم من سمات الراقصات فى الأزمنة
الفرعونية القديمة ، ويبدو أن التخصيب كان أيضا من سمات
صواحب هذه الحرف ، فنراه عند الفجر والغوازي وقارئات
الطالع ، اذ ترى الخضاب بالحناء شائعا بينهم حتى اليوم . وما
من شك فى أنهم كن من بين العاملات بمهنة الرقص فيما
مضى .

ومن التماثيل الفخارية التي راج صنعها بين القرنين :
 الثاني قبل الميلاد والثاني بعد الميلاد ما يمثل المعبودة
 أفروديت الهة الحب عند اليونان ، وكانت تصب تماثيلها
 الفخارية بمنطقة الفيوم في أحجام العرائس الفخارية لأسبوع
 الموالي وتظهر أفروديت في عرائس الفيوم المصنوعة من الفخار
 على هيئة امرأة عارية ، قد صفت شعرها بحيث يتجمع
 جدائل ويكون قوسا يعلو الرأس . وكانت ترشق في الشعر
 بعض الأزهار والنباتات كالصبار وغيره ، مما يكسب الرأس
 وجدائل الشعر شكل الالهة .

وكانت تصنع بمنطقة الفيوم أيضا عرائس فخارية
 أكثر شعبية من الأولى كانت تتسم بالطابع اليوناني في الفن ،
 في حين تبدو العرائس الثانية في شكل مبسط لامرأة
 واقفة قد توج رأسها بهالة (١) وكانت التماثيل المصنوعة
 في الفيوم تطل بطلاء أبيض تضاف إليه بعض الألوان الأخرى
 لتزيد من تفاصيل أفروديت وتقاطيع وجهها والزهور
 التي تجعل على جدائل شعرها . أما التماثيل الأخرى الشعبية
 الطابع فكانت تطل بلون أبيض يخضب بألوان حمراء
 وغيرها ، على نحو تماثيل أمير النبروز التي ما زالت تصنع
 في الصعيد حتى اليوم .

وشكل العروس المتوجة بهالة قد انتقل بعد ذلك إلى
 عرائس المولود ، فبذلت متوجة بهالة من الورق المزركش

(١) انظر شكل ٨٠ .

والملون بألوان متباينة • وإن كانت عروس الحلوى تكتسى بأردية محتشمة فإن زخارف الحلوى الملونة بألوان صفراء وحمراء والمثبتة على الحلوى بطريقة القراطيس قد استبدلت بالحضاب الأحمر والأصفر مما كانت تخضب به العرائس الفخارية قبل ذلك •

وتظهر آثار الحضاب أيضا في عرائس السبوع المصنوعة من الفخار المطلي بدهانات زيتية حمراء وخضراء وببيضاء ، تزخرف عليها وحدات نباتية أو هندسية مجردة بدهانات ذهبية اللون •

وهناك ما يحمل على الاعتقاد بأن هذه العرائس في مجموعها تمثل شخصية راقصات وراقصين ، فمناسبات السبوع من الحوادث التي تتخللها طقوس أشبه بالطقوس السحرية القديمة التي ترقص فيها الراقصات • وقد يستخدم فيها الحضاب للدلالة على الفرح ، كتقليد التخضب عند الأفراح وعند حفلات الحتان • ولعل أشكال الهالات التي تتوج بها رموس عرائس الحلوى والعرائس الفخارية القديمة كانت من بين التراكيب التي كانت الراقصات فيما مضى يتوجن بها رموسهن لحياء موالد يتحتم فيها التتويج بمثل هذه التيجان أو القبعات أو أعطية الرقص مما كان يقرن ببعض العقائد ذات الطابع السحري ، غير أن أمثلة هذه الرقصات والقبعات ، تفتقر إلى أوصاف الرقصات التي كانت تقام في الأزمنة السابقة ، ثم تلاشت حتى لم يعد لها أي أثر سوى هالات عرائس الحلوى •

رقصة القلة

نرى عرائس السبوع تحمل على رأسها « بلاصا » ،
وتزين الجزء الأدنى من ثوبها بشمعدانات تدور حول
الأرداف ، هذا عدا تجميل كافة تماثيل عرائس السبوع
بقلادات ضخمة تتدلى من حول أعناقهن حتى صدورهن . وغنى
عن القول أن تقاليد السبوع تقتضى تجميل العرائس الفخارية
التي من هذا النوع بالحلى من الأقراط والقلادات والخواتم
الذهبية ، مما يعتبر من ضمن تقاليد وطقوس تقديم
القرايين من المصاغ لقرينة المولودة على سبيل الفدية .

وهناك نماذج مصورة لبعض الرقصات الشعبية
القديمة التي كانت قائمة في مصر حتى منتصف القرن
الماضى ، منها رقصة القلة ، تقوم فيها الراقصة بوضع
قلة ممتلئة (١) بالماء على رأسها ، وتؤدي حركات بارعة
فى الرقص دون أن يسيل الماء أو تسقط القلة على الأرض .

(١) انظر شكل ٨١ .

ومثل هذه الرقصات يقربن ذهن الباحث للرباط الذي قد يكون قائما بينها وبين العروس الفخارية المثبتة بلاصا على رأسها ، مما يرجح أنها كانت راقصة تؤدي رقصات كرقصة القلة أو البلاص في مثل هذه الاحتفالات والمناسبات وإن كانت هذه الرقصة قد اختفت اليوم ، فلا شك في أنها كانت منتشرة في فترة ماضية .

رقصة الشمعدان

أما عن تقليد الشموع التي كانت تثبت وتضاء على مدار ثوب العروس الفخارية ، فيبدو أن هذا التقليد كان الأصل في رقصات قديمة لم يعد لها أثر اليوم ، هي رقصة الشمعدان . ولعل الراقصات فيما مضى لم يكن يضعن الشمعدان على رؤوسهن للرقص والطواف به ، بقدر ما كن يقلدن الشمعدان نفسه بتثبيت الشموع على مدار أثوابهن ، كالقناديل أو الثريات النحاسية العربية القديمة المصنوعة من النحاس على هيئة هودج أو صندوق مستطيل الشكل مفلق الجوانب ، تمتد القناديل وأذرعها من أسفل .

وتختلف الثريا العربية عن الثريا الأوروبية في كون الثانية تشبه التاج ، فتضاء من أجزائها العليا في حين أن الثريا العربية غالبا ما تضاء على مدارها السفلى . وكثيرا ما تثبت القناديل بداخلها ، حيث تكون جدرانها الجانبية مصنوعة من نحاس كثير الثقوب كالمشربيات ، حتى تنفذ أضواء المسارج أو القناديل المضادة من الداخل فتضيء خارج جدرانها .

ومما يقرب الى أذهاننا أشكال الأثواب المضادة على هذا النحو فى غير مجالات الثريات والقناديل العربية ، تلك الهياكل الحديدية التى كان يطوف بها الباعة الجائلون فيما مضى ، فى مواسم عاشوراء ، حيث كانوا يضيئون تلك الهياكل الحديدية ويغلفونها بأقمشة بيضاء ينفذ الضوء من خلالها الى الخارج ، وتقوم مقام المكبة التى يحمل فيها البائع صحن العاشوراء .

ونقرأ فى الكتابات العربية القديمة عن تقاليد حملت نساء العرب على وضع « وسائل » تحت ثيابهن لكى تعظم الواحدة منهن عجزتها . وكان يطلق على هذه الوسائل اسم « العظام » وفقا لما ورد فى كتاب قاسم أمين « تحرير المرأة » ونجد فى الصور التى سجلها الرحالة الأجانب على امتداد الساحل الأفريقى بين ليبيا ومراكش رقصات لبعض النسوة المغربيات اللاتى من أصل زنجى وقد ظهر فى هذه الصور التى سجلت حوالى منتصف القرن الماضى أن الراقصات اعتمدن على العظام ، لتقوية وتعظيم أردافهن الى حدود تتجاوز النسب الطبيعية لأجسام النسوة ، أيا كانت مواطنهم وقد استمر هذا التقليد على ما يبدو حتى أيامنا هذه فى بعض رقصات الأعرابيات من أهل مطروح أو السلوم والصحراء الغربية على وجه العموم ، حيث لجأن الى تضخيم أردافهن بوسائل تيسر لهن - ولا سيما الراقصات فى رقصة الحبال مثلا - المغالة فى تضخيم الأرداف، كى تظهر الراقصة

منهن براعتها في مز أردافها المصطنعة اهتزازات سريعة متلاحقة .

ويبدو أن فكرة ارتداء الراقصات في مصر أثوابا مزودة بوسائد أو بهياكل معدنية تيسر تثبيت حمالات معدنية للشموع على مدار الثوب يتسنى معها إضاءة الشموع حول ثوب الراقصة أو العالمة ، وقيامها بحركات تعتمد على اهتزاز الأرداف ، والشموع مضاءة دون أن تمتد السنة اللهب فتحرق العروس وثوبها لبعد الأرداف ، بفضل تلك العظامات عن أجساد الراقصات - يبدو أن هذا كله يستند إلى أصول واقعية كانت فيها الراقصات - بالإضافة إلى إضاءتهن الشموع على أثوابهن - كن يضعن على رؤوسهن قلة أو بلاصا ، به ماء أو ديك أو دجاجة (١) ، ويرقصن دون أن تقع القلة ، أو ينكسر البلاص ، أو يطير الديك من على رأس الراقصة طوال أدائها هذه الرقصات الجريئة التي لم يعد لها أي أثر اليوم سوى العرائس الفخارية .

ويظهر أن العظامة والشموع المضيئة قد اختفت في رقصات القلة خلال القرن التاسع عشر ، وفقا لما ورد في الرسوم المنشورة في المؤلفات الأجنبية والتي سبق أن توهمنا عنها .

وإذا كنا نتحدث عن الرقصات التي يمكن أن نستنبطها من العرائس الفخارية التي تصنع لمناسبات تقتضى رقصات

(١) انظر شكل ٨٢ .

كانت فيما مضى تعتمد على رقصة القلة ، أو رقصة الشروع أو الشمعدان ، ورقصة الديك ، وما الى ذلك ، فقد نكتشف أيضا - ونحن في هذا السبيل - رقصة أخرى نوهت عنها أمثلة العرائس الفخارية التى تشكل على هيئة راقصين أو بهلوانات يؤدون ببراعة بعض الحركات الحاذقة فى حفظ توازن بعض الآنية التى يرسونها على أكتافهم أو على أذرعهم أو رؤوسهم • ومن بين هذه الرقصات رقصة السقاة التى تبين انسانا يرتدى طرطورا على رأسه كطرطور الحواة والبهلوانات (١) ، ويمسك تحت بطنه بابر يق ، وقد وضع فى الوقت نفسه قلة على كتفه ، وأمسك بالصنوج فى يده وثبت على كتفه الأخرى أناء من آنية الماء ، مما يكشف - لا ريب - عن هذه الألعاب الحاذقة التى كان هؤلاء الحواة وأرباب الحيل يؤدونها فيما مضى •

ونرى اليوم بعض باعة العرقسوس يبيع فى غسل الاكواب وتفريخ العرقسوس فى وقت واحد ، فبينما تؤدي إحدى يديه حركة كفسل الاناء تقوم الأخرى بأداء عمل آخر فى مهارة ملحوظة وربما كان الأمر فيما مضى يزود بحركات يؤديها السقاء أو بائع العرقسوس بساقيه •

(١) انظر شكل ٨٣ •

رقصة الطواقى أو الطراير

ولو تركنا بائع العرقسوس أو السقا جانباً ، لوجدنا أن بعض الشخصيات الشعبية الراقصة ، مثل المهرج والأدباتى والبهلوان ، كانوا يضعون على رؤوسهم طراير كالتى نراها مصورة فى تماثيل السقاين وبائعى العرقسوس ، تلك التماثيل الشعبية المصنوعة من الفخار ، والتى تصورها جميعاً وقد وضعوا طراير أو طواق مخروطية الشكل على رؤوسهم (١) .

وهذا التقليد الشعبى فى التماثيل الفخارية ليس وليد هذه الأيام ، إذ نرى فى بعض بقايا من تماثيل فخارية قديمة ، وجدت بين شققات الفسطاط وموسبا لتماثيل السقاين القدامى ، صوروا على النحو نفسه الذى نراه اليوم (٢) : بلحية وبطراير أو طواق مخروطية الشكل مما يحمل على الاعتقاد بأنه كانت لأرباب حرف الأدباتية

(١) انظر شكل ٨٤ .

(٢) انظر شكل ٨٥ .

والحواة والمهرجين شعارات كالطواقى أو الطرايطر يستعملون بها فى تأدية بعض رقصاتهم وحركاتهم البهلوانية كالطرايطر التى لها أزرار طويلة يطوحها الراقص ، ويجعلها تدور حول رأسه كالطاحونة أو الرحى .

وننوه كذلك فى هذه المناسبة بالطواقى التى يستعين بها الحواة فى إخفاء بعض الأشياء تحتها ، ثم اظهارها ثانية كذلك نشير الى الطواقى السحرية التى كانت تستخدم فيما مضى ، والتى كانت بعض العقائد الشعبية تتخذها وسيلة لشفاء المرضى من بعض ما يصيبهم من أمراض . وقد وجد بين أنقاض القسطنطينية بالقاهرة مثل هذه الطواقى التى صنعت من القماش ، وبطنت من الخارج بشرائح من التعاويذ المنسوخة على ورق وقد حيكّت هذه الشرائح على القماش على طريقة حياكة الخيام والفساطيط .

وقد تكون للطرايطر التى كان يرتديها شخصيات «أبو الريش» وأمير النيروز فى العهود القبطية أصول سحرية مماثلة لتلك التى تستخدم فيها الطواقى السحرية التى وجدت بالقسطنطينية ، والتى تعتبر طواقى السحرة والرفاعية والحواة مشتقات منها ، وكان يتحتم على أصحابها على حسب ما يبدو القيام برقصات معينة قبل استعمالها واستخدامها فى أغراضها السحرية المختلفة .

وجدير بالذكر أن طائفة كبيرة من التماثيل الفخارية المصنعة التى عثر عليها بمنطقة «أبو ميناء» بقرب الإسكندرية

على طريق مطروح ، والتي ترجع الى العهد القبطى ، تصور عرائس على هيئة فرسان على رءوسها طراير ، ومنها شخوص واقفة مرتدية أيضا النوع نفسه من الطراير مما يجعلها ذات صلة بأمير النبروز الذى سبقت الإشارة اليه ، أو بغيره من الشخصيات التى كان لها طابع دينى يقترب أحيانا برقصات وطقوس تجمع بين صفتى المرح والرهبة الدينية ، كرقصات الدراويش التى كانت تعتمد على طابع الوقار والرهبة فقط ، ويرتدى فيها الدراويش طراير طويلة من اللباد ، ويدورون فى حلقات يتأرجحون إلى الأمام والحلف ويدورون أحيانا كاللولب .

وكما أن الطقوس السحرية والرقصات التى يقوم بها البهلوانات والحواة والرفاعية وغيرهم تتحقق - وفقا لبعض العقائد الشعبية - بفضل طرايرهم وطواقيهم .. فكذلك يبدو أن الساحرات القدامى كن يستعن بقللهن وبلايصهن وأزيارهن للرقص والوصول إلى مآربهن فى مجالات السحر والعلاج أو إبعاد الأرواح الشريرة ، فما تكاد نقرأ فى أسطورة من أساطيرنا الشعبية مثل سيف بن ذى يزن أو غيرها ، حتى نعثر على اشارات تفيد استعانة الساحرات بأزيارهن المسحورة ، فتمتطى الزير وتطير به ، أو تنقض بواسطته على الأعداء ، وغير ذلك من أعاجيب تضيف على فكرة رقصة القلة صفة وصيغة جديدة تقليدية غير ماقد يظن من أنها مقصورة على محض تسلية الناس وترغيبهم فى رؤية أنواع من صنوف الحيل المصحوبة برقصات بارعة وفاتنة .

وهناك طائفة من التماثيل الشعبية الفخارية الصنع تبدو متممة - اذا صنع افتراضنا - لرقصات الشمعدان والقلعة ، ثم رقصات السقاء وبائع العرقسوس ، وهي تماثيل تصنع على هيئة شمعدانات متخذة أشكال الكباش أو الغزلان وهناك قرائن لمثل هذه التماثيل في الفنون الشعبية الإيرانية اليوم ، حيث تصنع كباش صغيرة قد ثبتت على ظهورها شمعدانات ، ومنها ما ثبت على ظهورها مراجل أو مباخر لاهراق البخور .

ويبدو أن من التقاليد الدينية القديمة ما كان ينص على أن تزف الذبائح الموهوبة الى آلهة المعابد ، وتزين أجسامها بالزهور ، أو تخطب بالأصباغ والألوان . ومن المحتمل أن بعض الطقوس القديمة كانت تحتتم إبقاء الشموع على ظهور هذه الذبائح ، وتثبيت الشمع على قواعد أو شمعدانات توثق على ظهور هذه الحيوانات كالبراذع فاذا طافت بأحياء المدينة قبل ذبحها تظل شموعها متقدة ، أو بخورها مرسلات لتعميم بركاتها .

ومثل هذه الصور المماثلة زفة الذبائح نراها في معبد مدينة هابو بالأقصر وغيره من المعابد الفرعونية . وقد تكون - كما أشرنا - على صلة وثيقة بذبائح الزار التي ترقص أمامها الكودية شاهرة سكينها هي وصاحبة الزار ، فكانت الصور التي تمثل الزار تبين رقصة السكين أو الخنجر ، وهي على حد هذا الاحتمال مقرونة برقصة الكباش المزينة أو الكباش المثبتة على ظهورها شمعدانات موقدة .

وبأحد المراجع الأجنبية التي نشرت في منتصف القرن الماضي صورة لاحدى الرقصات البدويات من أعراب الصحراء الكبرى ، نرى فيها راقصتين مرتديتين الستور والبراقع والطرح (١) ، وقد شهرت كل منهما خنجرا بيدها اليسرى ، وحجلت وهي ترقص ، في حين يصفق الضيف من الأعراب ، ويعقب أحد الرجال الراقصين حاجلا هو الآخر ، ومشمرا عن ساقيه .

وقد صورت رقصة الخناجر هذه على العديد من تخوت الوشم التي تصور فيما تصوره أنواعا من الرقصات الشعبية كانت منتشرة في مصر حتى مطلع القرن الحالى .

وان كانت هذه الرقصات ، كرقصة الخناجر مثلا ، لم يعد لها أى أثر اليوم ، فقد استمرت صورها تدق على صدور وسواعد الشعبين حتى اليوم ، كما استمرت صورها قائمة فى تخوت الوشم المنتشرة فى الريف ، وفى الأسواق الشعبية ، وفيها - بالاضافة الى رقصة الخناجر - صور لرقصات بهلوانية تستخدم فيها المقاعد المشقبة عليها ، وأداء بعض الحركات الغريبة على ظهورها .

وقد نشر الباحث «كيما» وكذلك الدارس «الدكتور كليوني» ، دراسة ضافية لصور الوشم ، وحصرها لأشكاله ضمت مجموعة وافية من الرقصات الشعبية الدارجة . ولو عدنا الى رقصة الخناجر فى غير مجالات تخوت الوشم وصورها لوجدنا صورة بأحد المراجع الأجنبية نشر

خلال القرن الماضى تبين راقصة ترقص بسيفين بداخل
 قصر من قصور الممالك (١) ، وتكاد فى حركاتها تلوح بطعن
 السيفين فى جسدها . وقد تكون لرقصة السيفين ، أو
 رقصة الخناجر ، صلة برقصات الزار وبعض الرقصات
 الشعبية التى ما زالت ترقص فى الاسكندرية (٢) وغيرها
 من بلدان وعواصم الوجه البحرى ، حيث يقوم بها راقصون
 بدلا من الراقصات ، يمسون بالخناجر والمقاطع فى كل يد
 من أيديهم ويلوحون بها على أجسادهم ، كأنهم على وشك
 طعن أنفسهم بأيديهم .

وسيان اقتران مثل هذه الرقصات بالزار والكودية
 التى تشهر السكين توطئة لنحر الذبائح ، أم ببعض الرقصات
 التى كانت ترقص فى الأزمنة القديمة ، وكانت تقتضى
 فى طقوسها ذات الطابع الدينى أن يجرح الراقصون
 أو الراقصات مواضع من أجسامهم ، ويشربون وجوههم
 أثناء الرقص الدعوى الذى كانت تلوث فيه الثياب ، وينطلق
 الراقصون والراقصات فى جموح وهياج قد ينتهى باصابة
 المتفرجين بأذى ، الأمر الذى حمل على تحريم مثل هذه
 الرقصات التى تنسم بإيذاء الجسم وعذابه عن طريق
 اللطم بالسيف أو المقاطع أو ضربها بالسلاسل الحديدية
 وما شابه ذلك مما يعد فى مجموعه من بين الطقوس
 والرقصات ذات الطابع السحرى القديم القائم على القداء .

(١) انظر شكل ٨٧

(٢) انظر شكل ٨٨

رقصة الطرحة أو الكوفية أو النطاق

تبين بعض التماثيل الفخارية الصغيرة التي تدعى بالتانجرا ، والتي كانت تشتهر بصنعها الاسكندرانية في القرن الأول أو الثاني قبل الميلاد ، في الفترة اليونانية الرومانية ، محاكاة لتماثيل يونانية مماثلة كانت تصنع باليونان القديمة في مدينة بهذا الاسم .

وتماثيل التانجرا الاسكندرانية الصنع ، كالتي بالمتحف اليوناني الروماني بالاسكندرية ، تبين نسوة راقصات قد أطحن بأطراف ثيابهن الفضفاضة ، أو أطراف طرحن أو معاطفن المتناحية في الرقة ، مما تفصل تقاسيم أبداهن تارة ، وتواربها تارة أخرى ، في حين تحرك الأذرع وأكمامها الواسعة الثياب في اقبالها وادبارها (١) .

وهناك مجموعة من النقوش بين الآثار القبطية التي يرجع تاريخها الى القرنين : الثامن أو التاسع الميلادي والتي حُفرت على بعض عظام الحيوان ، تبين راقصات عاريات وقد

(١) انظر أشكال ٨٩ - ٩٠ - ٩١ .

تلفعن بطرح أو شيلان رقيقة يسدلنها تارة على أجسامهن ويرفعنها تارة أخرى ، كاشفات بهذه الطريقة ، وفي كل حركة يؤديها ، فتنة من مفاتن أبدانهن . فبينما يتعري موضع يتستر آخر ، مما يوحى بتوثق الصلة بين هذه الرقصات القبطية وما كان يسبقها بنحو ألف سنة من رقصات يونانية أكثر احتشاما .

ومن الرقصات التي تشابه رقصات الطرح أو رقصات النطاق التي نوهنا عنها ، رقصات أطلق عليها اسم رقصة الشيلان ، وقد صورت على بعض القطع الخزفية التي يرجع تاريخها الى العهد الفاطمي . وكانت رقصة الشيلان أو النطاق في العهد الفاطمي يؤديها صبية قد ارتدوا سراويل ضيقة تنسدل الى أقدامهم ، وثبتت عند خصورهم بنطاقات وتراهم أيضا بفاطين قصيرة تصل الى الركبتين ، وتضيق أذرعها عند المعاصم ، وقد وضع كل راقص على رأسه عمامة صغيرة ملفوفة بأحكام .

ويبدو من الرسوم أن الراقص يمسك بشال يميل الى الاستطالة يشبه النطاق الى حد كبير . واذا يشده على ظهره ممسكا إياه من كل جانب بإحدى يديه ، يرى بقية الشال من موضع اليد حتى نهايته يسدل من كل طرف الى أسفل ، فتمتد ركض الراقص أو قفز تحرك طرفا الشال المنسدلان كالأجنحة ، غير أن الراقص يشد في خطاه الشال أو النطاق بإحدى يديه الى أسفل، ويرفع طرفه الآخر بيده الثانية الى أعلى وهذه الحركة تؤديها الرقصات الشعبية

اليوم فيجذب النطاق الممدود على ظهورهن من عند الخصر وباحدى أيديهن ، ويرخينه باليد الثانية ، مما يجعل النطاق متارجحا على الظهر . وأحيانا تمسك الراقصات فى حركاتهن بالنطاق المضروب حول خصورهن مع ضم الطرفين على هيئة ذيل حيوان ، فتحركه الواحدة منهن حركة دائرية كمراوح الهواء ، وهى تحرك أردافها كان فى الأمر محاكاة سافرة لذبول الحيوان ، أو رقصات الذبول التى تكاد تكون منتشرة بصفة عامة فى مختلف أنحاء بلدان العالم ولا سيما بين الشعوب الأفريقية وسكان أمريكا القندامى وغيرهم ، كما أنها كانت منتشرة أيضا عند فراعنة مصر وقد كان أهل الجاه يصورون دائما وقتذاك وقد انسدلت على ظهورهم ذبول حيوانية .

وقد تكون أوجه التشابه التى عرضناها فيما يخص هذه الرقصات وليدة المصادفة ، ولا يربطها ببعضها أى رباط ، ولكن يبدو غريبا من جهة أخرى أن تتوالى على مصر خلال الحضارات المختلفة منذ آلاف السنين حتى اليوم ، فى نواحي الفنون الشعبية ، رقصات متقاربة فى حركاتها توحى بأن الراقص أو الراقصة تلوح تارة بطرف نطاقها أو شالها المنسدل على هيئة ذيل ، على نحو رقصات المجتمعات البدائية التى تعيش على الصيد والقنص ، حين كان الصيادون يزعمون القيام بالصيد أو يرقصون حول قنصبتهم .

وعلى كل ، فرقصة الذبول التى أشرنا الى وجودها فى

الأيمنة الفرعونية لم تكن الرقصة الوحيدة في العهود
المصرية القديمة التي تحاكي الحيوانات وحركة ذيولها ،
فقد نشر الأثرى « دوتفيل » سنة ١٩٢٢ في دورية المعهد
الفرنسي للدراسات الشرقية عرضا لرقصة النعام التي كانت
تقام أمام القرائنة تعظيما لهم ، والتي كانت الراقصات
يحاكين في اهتزازات أعجازهن وأذرعهن حركات النعام في
السير وفي اهتزاز ذيولها ، مما قد يكون على صلة برقصة
الحجالة أو رقصة الذبول .

قومية الثوب الشعبي

من الأزياء الشائعة فى مديرية الشرقية ثوب ترتديه
الأعرايات يشبه الجلباب الأسود الذى يشيع لبسه فى
مختلف أنحاء الريف المصرى ، ولكن يختلف عنه فى طريقة
تفصيله ، وفى دقة تطريزه ، فالأكمال فى هذا النوع من
الثياب متناهية فى الطول ، تبدأ ضيقة عند الكتف ثم
تتسع تدريجيا حتى اذا مدت الذراع فى محاذاة الكتف فان
طرف الكم المتدلى يكاد يصل الى الأرض . . وهكذا تبلغ
فتحة الكم درجة متناهية فى السعة والطول .

ويخيل للناظر أن الأعرايات فى ثيابهن هذه ذوات
أجنحة طويلة ، يرفرفن بها فى أثناء سيرهن حين يحركن
أذرعهن .

ومما يزيد الاهتمام بطريقة تفصيل هذا الثوب ان له
نظائر قديمة ، منها ثوب وجد بالقسطاط (١) ، ويرجع

(١) يطلق فى سوريا على هذا النوع من الثياب الحريرى اسم
القماز .

تاريخه الى القرن الخامس عشر . غير أنه أبيض لا أسود ، وأنه من الكتان الطبيعي لا من القطن ، وأن تطريزه أرق وأحكم من النموذج الحديث ، أما الأكام فمفصلة بالكيفية نفسها أو بما يقرب منها ، ومن اليسير ادراك الصلة الوثيقة بين الثوبين . ويتضح عند فحص الشكل العام لهذا الثوب الكتاني القديم أنه يناظر أيضا ثوبا قرتديه راقصة رسمت على شقفة خزف يرجع تاريخها الى العصر الفاطمي .

ونلاحظ في هذا الرسم (١) أن الجلباب أصبح قصيرا قصيرا مشقوقا من الأمام ، يشبه القفطان وأن الكمين يطبقان فيه على الذراعين من الكتف حتى المعصم ، ثم يتدليان من المعصم حتى يكادان يصلان الى الأرض . ويبدو أن الثوب الممثل على الشقفة الفاطمي ظل يستخدم زيا للمراقصات حتى القرن التاسع عشر ، ففي عدد كبير من الرسوم التي تمثل مظاهر الحياة المصرية خلال القرون : السابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر ، فلاحظ أن منها ما يمثل المراقصات في ثياب تشبه النموذج الفاطمي .

ولو أردنا مواصلة بحثنا والرجوع الى مصادر أقدم من هذا المثال الأخير ، لا نجد أمامنا سوى رسوم قبطية نسجت على أقمشة صوفية يرجع تاريخها الى القرن السادس أو القرن الثامن الميلادي . فهناك رسوم كثيرة على

(١) انظر شكل ١٠٩ .

هذه الأقمشة القديمة تمثل الراقصات وعليهن ما يشبه الشال أو الطرحة تكسو بها الراقصة كنفها (١) ، ثم تلفها على ذراعيها عند العضد ، ويتدلى طرفا الشال من كل ذراع حتى يصل إلى الأرض تقريبا .

وبفحص عدد كبير من أشكال الراقصات الممثلات بهذه الكيفية يتضح لنا أنه من الجائز أن ترمز (دلايات) شيلان الراقصات إلى أجنحة ، فكان الراقصات يُرفرفن بأجنتهن وقد نتكشف المعنى المراد من اتخاذ حركات الراقصات وحدات وحليات زخرفية على الملابس . . . أن الملابس المصورة عليها هذه الموضوعات هي في حقيقة أمرها أكفان للموتى ، ومصادرها الجبانات القبطية القديمة . وبطبيعة الحال يبدو غربيا على تقليدنا العصرية أن تمثل مناظر الرقص على كفن الميت ، وذلك لاقتران الرقص حاليا بالسور ، ولكن هذا التقليد لا يبدو شاذا إذا رجعنا إلى المراسم الجنائزية في الأزمنة الغابرة ، ولا سيما في العصر الفرعوني . حيث كانت الراقصات يرقصن رقصاتهن الجنائزية أمام نعوش الموتى في أثناء تشييعهم . وبالمقابل الفرعونية أمثلة لا حصر لها من تلك الرقصات الجنائزية القديمة ، ولذلك يبدو طبيعيا أن تصور هذه الرقصات الجنائزية على كفن الميت إذا تعدد رسمها على جدران مقبرته لصيقها وصغرهما .

وبينما يمتد كفن الميت في الأزمنة الفرعونية الى بهو المقبرة وطرقاتها ، اذا به يضيق في الأزمنة القبطية فيقتصر على ثوب الميت فحسب .

وعلى الرغم من اقتران الرقص في العهود الاسلامية بالمسرات ومباهج الحياة ، الا أنه ظل عند الناس مقترنا في اللاشعور بالمصائب والأحزان ، كما كان بعض أنواعه مرتبطا بالموت في الأزمنة القديمة . والدليل على هذا نستوضحه في رأى بعض الكتاب العرب في تفسير الأحلام ، فهذا ابن سيرين يقول في رؤيا الرقص في المنام :

« وأما الرقص فهو هم ومصيبة مقلقة ، والرقص للمريض يدل على طول مرضه ، وقيل رقص الفقير غنى لا يدوم ، وركس المرأة وقوعها في فضيحة . وأما رقص من هو مملوك فهو يدل على أنه يضرب ، وأما رقص المسجون فدليل الخلاص من السجن وإنحلاله من النقيد لانهلال بدن الرقاص وخفته ، وأما رقص الصبي فانه يدل على أن الصبي يكون أصم وأخرس ، ويكون اذا أراد الشئ أشار اليه بيده ، ويكون على هيئة الرقص ، وأما رقص من يسير في البحر فانه يدل على شدة يقع فيها ، وان رقص انسان لغيره فان المرقوص عنده يصاب بمصيبة يشترك فيها مع الراقص ، ومن رأى كأنه رقص في داخل منزله وحوله أهل بيته وحدهم ليس معهم غريب فان ذلك خير للناس كلهم بالسواء » .

(من كتاب منتخب الكلام في تفسير الأحلام)

وهذا مؤلف عربى آخر يقول فى الموضوع نفسه ،
وهو يكاد يطابق رأى ابن سيرين :

« الرقص فى المنام مصيبة ، ومن رقص لغيره فانه يشاركة فى المصيبة ، ومن رقص فى منزل وحده فرح وشبع ؛ لأن الرقص لا يكون الا عن شبع وبطر ، والمريض اذا رقص كثير قلقه ، ومن جذب الى الرقص فانه نجاة من شدة وتهمة ، والرقص للطفل لا يحمى ، ويخشى عليه من الخرس ، لأن الأخرس يشير بيديه ، والطفل اذا رقص يشير بيده ، والمسجون اذا رأى أنه يرقص فانه يخرج من السجن ، والرقص على المكان المرتفع خوف . ومن رأى أنه يرقص فى داخل منزل وحوله أهل بيته وحدهم وليس معهم غريب فان ذلك خير للناس كلهم ، ومن رأى أن امرأته أو ابنه أو بعض قرابته يرقص فان ذلك خير ويدل على فرح وعز كثير ، ورقص المريض يدل على طول مرضه رجلا كان أو امرأة ، ورقص المرأة يدل على فضيحة كبيرة وسماجة فعل يعرض لها غنية كانت أو فقيرة ، ورقص من يسير فى البحر فى سفينة يدل على شدة يقع فيها ، ورقص الفقير غنى لا يدوم ، ورقص المملوك يدل على أنه يضرب .
(رقاص) وهو فى المنام صاحب مصيبة اذا رقص لنفسه ، والرقص وقوع أمر يطير له صاحبه فان رقص لغيره فان المرقوض عنده يصاب بمصيبة يشركه فيها الراقص ، والرقاصة تدل على الدنيا الدنيئة والراحة للتعبان ، ورقاص القردة تدل رؤيته على مؤذنب أهل الشرك وأولادهم .

(من كتاب تطهير الأنام فى تعبير المنام ، لعبد الغنى
النبلسى) .

وفى أحد التوابيت الفرعونية بالمتحف المصرى لوحة
تمثل ايزيس (١) مرتدية ثوبا من الريش وهى باسطة
ذراعيها فكأنهما جناحان من الريش يتدلى كل منهما حتى
يكاد أن يصل الى الأرض .

ويشبه الطرف المدبب لكل جناح ، الطرف المدبب
لكم الثوب الشعبى فى الشرقية . كما أن هناك صلة وثيقة
بين الثوب الريشى الممثل فى هذا الرسم الفرعونى ، وبقايا
ثياب يرجع تاريخها الى العهد الاسلامى فى مصر ، عليها
نقشة الريش نفسها (٢) .

وتتخذ الزخارف التى نراها شائعة فى غالبية شيلان
القرويات فى الريف المصرى شكل الريش فى تموجه .
وتظهر أوجه التقارب جلية واضحة بين النماذج الفرعونية
والاسلامية والشعبية الى حد لا نستبعد معه استمرار
التقاليد القديمة حتى يومنا هذا . ولعل فكرة الثياب
الريشية أو المجنحة مرتبطة بأسطورة ايزيس التى تتخذ
شكل طائر ، وتجول باحثة عن أشلاء أوزيريس فى مختلف
أرجاء البلاد ، فهى تطير بين المشرق والمغرب لتجمع أعضاء
هذا الجسد وتبعث فيها الحياة من جديد فاذا مثلت

(١) انظر شكل ٩٣ .

(٢) انظر شكل ٩٤ .

ايزيس المجنحة فى تابوت الميت فانما مثلت لتدل على احتضانها جثمانه ، وبعث الحياة فيه من جديد .

وترمز ايزيس المجنحة وتحليقها - وهى فى هيئة طائر على وادى النيل - الى اتحاد البلاد وجمع شملها ، واتخذت أسطورة ايزيس مظهرا جديدا على ممر العصور حتى تسربت الى القصص الشعبى ، ولا سيما فى قصة سيف اليزن ، اذ نرى البطل يحاول جمع شمل بلاد عديدة وتوحيد كلمتها ، فمع أن منشأه اليمن فهو يعيش فى مصر ، واسم احدى زوجاته جيزة ، ثم يتزوج من الكمرون فينضم تحت لوائه أقطابها ، ويتزوج فتاة موطنها قرب جبال القمر عند منابع النيل فينجب منها طفلا يسميه مصر . ولكن لا تلبث هذه الزوجة الأخيرة أن تهرب الى موطنها الاصلى مصطحبة معها طفلها مصر .

ويقوم البطل بعدئذ بمغامرات طويلة ، ونضال مرير ، لاسترداد زوجته وابنه ، واخضاع بلادها وقومها . . . ثم لا يكاد البطل يصل الى بلاده حتى يستعين به ملك الفرس ، فيخوض غمار حروب دامية يعاونه فيها ابنه الثانى نصر .

هذا مجمل لأحداث هذه القصة الشعبية التى نجد لها نصوصا عديدة ، بعضها قديم والآخر مستحدث .

وننقل فيما يلى نصا ورد فى مخطوط قديم لهذه القصة ، وفيه ما يذكرنا بايزيس وهى محتضنة ابنها

حوريس ، وطائرة لجمع أجزاء الوادى ، وهذا ما جاء به :
 « قال الراوى وهو أبو المعالى .. راوى سيرة ملك
 التابعة سيف اليزن قائد الجيش والعسكر الجرار ، وسائق
 بحر النيل من بلاد الحبشة الى بلاد الأمصار ، رحمة الله عليه
 وعلى والده فقط وعلى من مضى من أموات المسلمين .
 أما حزيبات الملك سيف .. فالكمل يفرحون
 ويلعبون .. »

والبعض منهم يرقصون ، فأول ما رقص كانت عين
 الحياة بنت سابع الثلاث وانخلعت حتى أن النساء كل من
 رأتها قد ابتهلت فنظرتهن الملكة منية النفوس وقالت لها :
 يا عين الحياة ما أنت الا مثل الفحل الجاموس . ولكن هكذا
 رقصكم التى ربيتون عليه فى بلادكم عند أفراحكم .

فقال الجيزة : اصبروا لما أقوم أنا . وقامت بنت
 اخميم الطالب ورقصت وانخلعت حتى أسبت عقول
 الناظرين .

فلما رأتها منية النفوس قالت لها : يا جيزة ما أنت
 الا بديعة وأنا فى رقصك غليظة فقمعت حياء من منية
 النفوس .

وقامت شامة ورقصت بين أقرانها وتعبت وبعد
 ما رقصت فعدت وقالت لمنية النفوس : ايش رأيتى هل
 تقولى مثل ما قلتى لغيرى ؟ فقالت : أنا ما رايت رقصكم

الا فى بلادكم • واما نحن فرقصنا خلاف ذلك اذا كنا فى
بلاد بين أقربائنا •• فقالت لها شامة : سالتك أن تقومى
ترقصى قدامنا وتفعلى مثل ما فعلنا •••

ثم انها قامت على حيلها وقد أفتنت النساء بميلها
واعتدالها ، وتمايلت كما يتمايل غود الياسمين بين الزهور
والرياحين ، واعتدلت فأطربت الناظرين وفعلت انداب فى
رقصها حتى أذهلت عقول أولى الألباب • ودامت على ذلك
ساعتين تماما حتى أذهلت عقول القعود والقيام • كل ذلك
يجرى وطامة جالسة بين الجلوس ••• فقالت لها يا ستى
منية النفوس عمرنا لم نر مثلك ولا أحد فى الدنيا يفعل
كذلك •• فقالت لها منية النفوس : يا ستى طامة انما لى
رقص آخر اذا كنت لابسة ثوبى فانه من الريش مصنوع
بالحكمة اذا كنت لابساء فانى ادور به كاللؤلؤ وأتمايل
وأثقلب •

فقالت لها طامة : أنا كنت سمعتك تقولى انك ترقصى
بالثوب الريش رقص أحسن من رقصك من غير ما يكون
عليكى • وثانيا نتفرج عليكى كيف تطيرى بذلك الثوب
فان هذا شيء ما رأيته أبدا - نعم رأيت أمى تركب على
زير وهو بها يطير هذا بعلوم الأقلام •• فقالت لها منية
النفوس : وكذلك هذا الثوب محتكم عليه ارضاد وعلوم
الأقلام •

التفتت طامة الى منية النفوس وقالت لها يا أختاه :
أنا قصدى أتفرج عليكى واننى لابسة الثوب الريش •

وفتحت الصندوق وأخرجت الثوب المطلسم وسلمته
للملكة منية النفوس فخلعت ما كان عليها من اللبس الثقيل
وتخففت . وبعد ذلك لبست الثوب الريش المطلسم
وتزورت ورفرفت بأجنحتها فارتفعت ودارت حول القصر
من داخل جوانبه وارتفعت الى سقف القصر مثل النسيم
ورجعت ولعبت انداب واطراب حتى حيرت أولى الألباب
وتعجبوا منها غاية الاعجاب وبعدها نزلت وقالت حتى
أرضع ولدى وأخذت الملك مصر على ثديها وألقمته ثديها
وقالت هل ترى اذا كان ولدى معى هل أقدر أن أطير ثم انها
جعلت محزما على صدرها من الحرير وجعلت ولدها من
داخله فصار محفوظا على صدرها ، ورفرفت حتى عليت
وحامت حول القصر ثلاث مرات وحطت على شرفته .

وقالت لهم : يا سادات أما أنا فما بقيت أنزل عنكم
أبدا ، وانما اذا حضر الملك سيف اليزن وسألكم على فقولوا
له راحت بلادها وان كنت الى زوجتك وللدك مشتقا
فالحقهم الى جبال القمر ومنايع النيل الى جزاير واق الواق
ثم انها كتبت ولدها فى المحزم كما ذكرنا ، تحت صدرها
وفردت أجنحتها ورفرفت وطارت وما زالت تعلق وترتفع
بتلك الفنون حتى غابت عن العيون .

وهناك مثلان فى كتاب ألف ليلة وليلة لقصة الزوجة
التي تغافل زوجها وتطير بثوب من الريش الى بلاد
نائية (١) .

والنص الآتى فى حكاية حسن الصائغ البصرى ،
يكاد يطابق ما جاء فى قصة حنيف اليزن وهذا ما ورد به :

« وفتحت باب الخزانة فدخل وأخرج الصندوق
وأخرج منه القميص الريش ولفه معه فى فوطة ، وأتى به الى
السيدة زبيدة فأخذته وقلبتة وتعجبت من حسن صناعته
ثم فاولته لها وقالت لها : هل هذا ثوبك الريحى ؟ قالت
نعم يا سيدتى . . ومدت الصبية يدها اليه وأخذته منها
وهى فرحى . ثم ان الصبية تفقدته فرأته صحيحا كما كان
عليها ، ولم يضع منه ريشة ففرحت به ، وقامت من جنب
السيدة زبيدة ، وأخذت القميص وفتحته وأخذت أولادها
فى حضنها واندرجت فيه . وصارت تطير بقدرة الله عز
وجل ، فتعجبت السيدة زبيدة من ذلك وكذلك كل من
حضر وصار الجميع يتمجبون من فعلها ثم ان الصبية تمايلت
وتمشت ورقصت ولعبت وقد شخص لها الحاضرون
وتعجبوا من فعلها . ثم قالت لهم بلسان فصيح : يا سادتى
هل هذا مليح ؟ فقال لها الحاضرون : نعم يا سيدة الملاح
وكل ما فعلتية مليح . ثم قالت لهم وهذا الذى أعمله
أحسن منه يا سادتى . . وفتحت أجنحتها وطار
بأولادها ، وصارت فوق القبة ووقفت على سطح القاعة ،
فنظروا اليها بالأحداق ، ثم قالت لأم حسن الحزين المسكين:
والله يا سيدتى يا أم حسن انك توحشينى ، فاذا جاء
لدى ، ومالت عليه أيام الفراق ، واشتهى القرب والتلاق ،

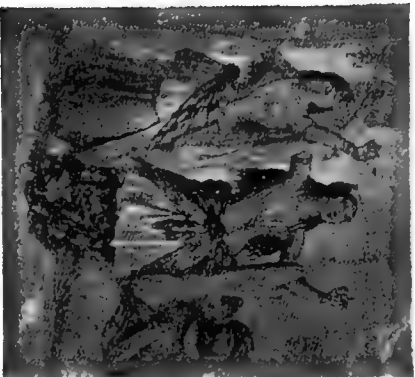
وهزته أرياح المحبة والأشواق ، فليجئننى الى جزائر وات
الواق ، ثم طارت وأولادها ، وطلبت بلادها ، .

وهذا نص آخر جاء فى حكاية السندباد البحرى
« أن السيدة شمس لما دخلت القصر شمت رائحة
ثوبها الريش الذى تظير به ، وعرفت مكانه ، وأرادت
أخذه . . فصبورت الى نصف الليل حتى استغرق جانشاه
فى النوم ، ثم قامت وتوجهت الى العمود الذى عليه القناطر ،
وحفرت بجانبه ، حتى وصلت الى العمود الذى فيه الثوب ،
وأزالت الرصاص الذى كان مسبوكا عليه ، وأخرجت
الثوب منه ، وليسته . »

وطارت من وقتها ، وجلست على أعلى القصر ، وقالت
لهم : أريد منكم أن تحضروا الى جانشاه حتى أودعه ،
فأخبروا جانشاه بذلك ، فذهب اليها . . . فقالت له : ان
كنت تحببني كما أحبك فتعال عندي الى قلعة جوهر تكني .
ثم طارت من وقتها وساعتها ، ومضت الى أهلها . »

ويمكن أن نستخلص من هذه الأمثلة فى القصص
الشعبية ، ومن الشيلان الشعبية المحلاة بزخارف على هيئة
ريش ، أو الثوب الشعبى ذى الأكمام التى تشبه أجنحة
الطائر - يمكننا أن نستخلص من هذا كله ، أن أسطورة
المرأة التى تتخذ مظهر الطائر لتبعث الحياة ، وتضمد الجروح ،
وتجمع شمل البلاد ، وانما هى شعار القومية التى تملأ
قلوب الناس ، وتشد عزائمهم .

فالقروية اذ تلبس ما يحاكى الريش أو الأجنحة
انما تدل على أنها ستطير هي الأخرى الى منابع نيلها .
وتحمي أرضها . . . وتطير الى المشرق والمغرب لتجمع
الكلمة ، وتوحد الصنف ، وتنشر الحياة .



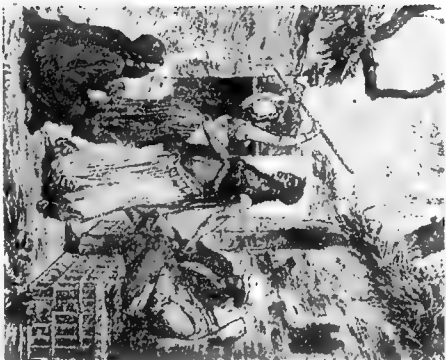
شكل - ٢

رقصة تنائية من النوع الذي كان شائعة
من بداية القرن الماضي ومن أهم مميزاته رشاقة
حركة الراقصات واحتشامهن في اللبس .



شكل - ١

العمالة او الراقصة في بداية القرن التاسع
عشر وقد بدت لباسها محتشمة كما تميزت
بحركاتها بالرقصة والرشاقة .



شكل - ٤

- راقصة من الفجر ترقص أمام بعض الأجناب
 في أواخر القرن الماضي •
 ويلاحظ من حركاتها الابتعاد البعيد عن
 الأجناب الغي •



شكل - ٢

- أحدى الرافعات من أواخر القرن الماضي •
 ويمكن ان نستشف من حركاتها كيف بدأ هذا
 الفن في التدهور والانحلال •



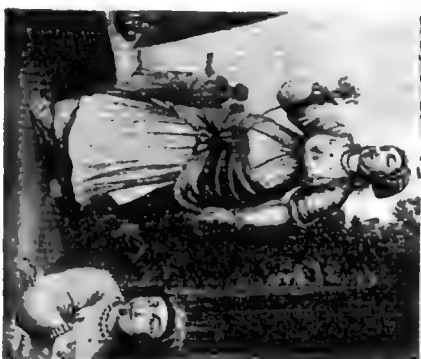
Fig. 11. *Danseur aux foulards*
(dessin de G. Margais)

شكل - ٥

صورة تمثل رقصة الكوفية وقد كانت بين
الرقصات التي كانت شائعة في العصر
اللاطمي .



شكل - ٧
راقصة ترقص في زفة الطاهر في منتصف
القرن التاسع عشر.



شكل - ٦
راقصات من نوع النوازي في بداية القرن
المسائي وقد دقن الوشم على اياديهم
وسواعدهن .



شكل - ٨

صورة من كتاب ايبزر تمثل جماعة من
الملاحين والزجاليين في أواخر القرن الماضي •

شكل - ٩
صورة تمثل جماعة
من راقصات الفوازي
بصحبة بعض المداحين
والزجالين وهم
يطوفون القرى في
منتصف القرن
الماضي .



شكل - ١٠
صورة لاحدى
الراقصات شعبيات
ترقص امام جمهرة
من الناس في اواخر
القرن الماضى بداخل
معبد فرعونى قديم
قائم بالاقصر



شكل - ١١

صورة من كتاب
ايرز في اواخر
القرن الماضي تمثل
بعض الحياة من
كانوا يؤدون
الاعبيهم بصحبة
العوامل بداخل
بعض الاماكن الالوية
الناجزة في الاقصر .



شكل - ١٢

جوقة موسيقية من
اشوع الذي كان
يصاحب العوامل في
القرن الماضي .



شكل - ١٤

صورة لاحدى الفجريات
 أواخر القرن السابع عشر
 بداية القرن التاسع عشر
 وهي تدق على الدف



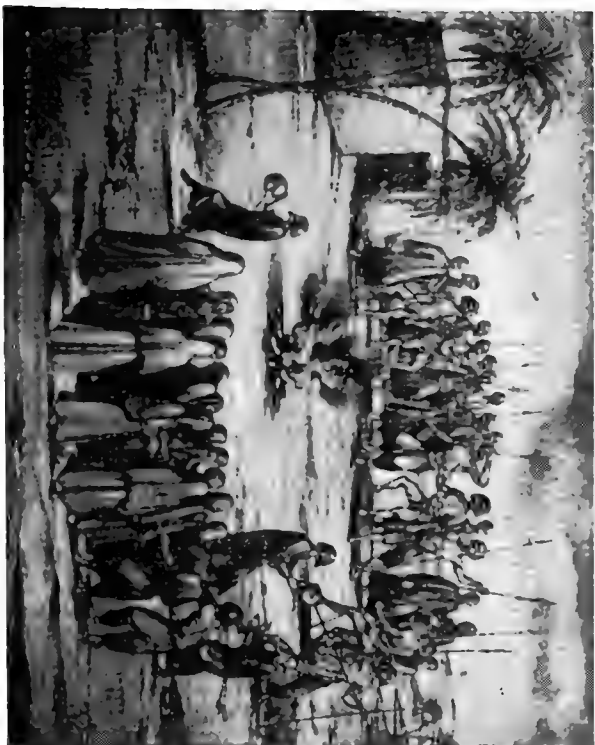
شكل - ١٣

صورة من كتاب ايبيرز لاحدى الفجريات
 فى اواخر القرن الماضى وترى وهى تدق على
 الرق



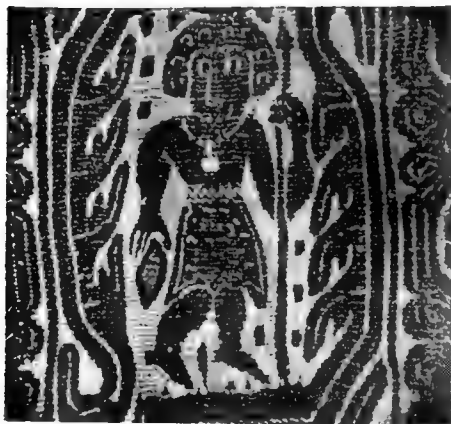
شكل - ١٥

صورة شمسية لاحدى الرقصات الشعبية من نوع الفوازي في بداية
القرن العالى •



شكل - ١٦ إحدى الرقصات الشعبية الوردية في كتاب ربيع الفصاد سنة ١٨٢٨

شكل - ١٧
رقصة نوبية من
بداية القرن
التاسع عشر



شكل - ١٨
قصة الرمح ولد
سودت عل قماش
بطى من القرن
لتاسع الميلادى



شكل - ١٩ رقصة الدروع والرمح
بداخل معبد فرعونى وقد كانت من بين
الرقصات النوبية الدارجة فى بداية
القرن الماضى .



شكل - ٢٠
رقصة الدرع او على حد قول بعض
الأثريين رقصة المهرج وقد نسجت على
قمماش قبطى من القرن التاسع الميلادى
وتبين هذه الصورة الخطوة الأخيرة من
مجموع خطوات هذه الرقصة .



شكل - ٢٢

تمثال للمعبود الفرعوني بس
وهو يؤدي رقصة الدرع



شكل - ٢١

تمثال للمعبود الفرعوني بس وهو يؤدي
رقصة الدرع •



شكل - ٢٤

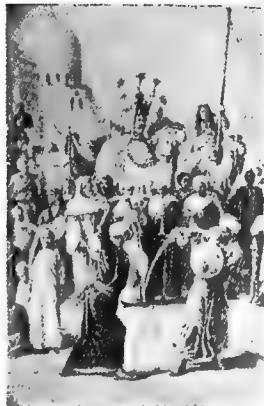
تمثال من الفخار للمعبود
الفرعوني «بس» يرجع تاريخه
الى العهد اليوناني الروماني
(القرن الأول الميلادي) ويرى
الراقص بس وقد حمل درعه
وشهر سيفه .



شكل - ٢٣

تمثال فخاري للمعبود الأول
ويرى وقد حمل درعه بيده
اليسرى وسيفه باليمنى .

شكل - ٢٥
رقصة الدرع امام زفة العروس
كما كانت شائعة في القرن
التاسع عشر .



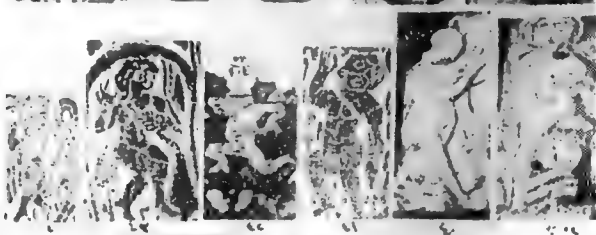
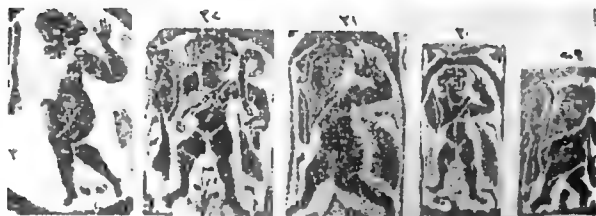
شكل - ٢٦
زفة العروس في أواخر القرن الثامن عشر ويتقدمها جماعة من الراقصين من أهل
النوبة . (من كتاب وصف مصر)



شكل - ٢٧
رقصة البهلوان
امام زلفه العروس
كما وردت في كتاب
ايبرز .



شكل - ٢٨
صورة بريشة الفنانة فتحة ذهني وقد صورت رقصة الزار السوداني

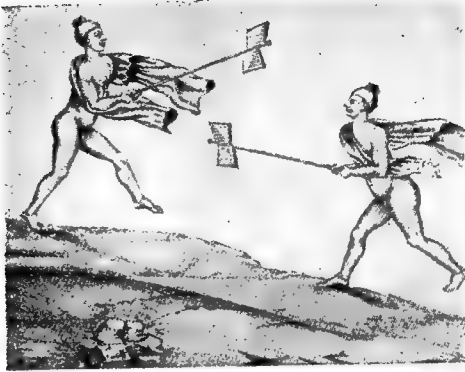




شكل - ٥٠
الخطوة التاسعة عشرة
من خطوات رقصة
الدرع



شكل - ٥١ الحلقة الأخيرة من رقصة الدرع •



شكل - ٥٢

صورة لرأسه المقلع
نقلا عن كتاب ديفو

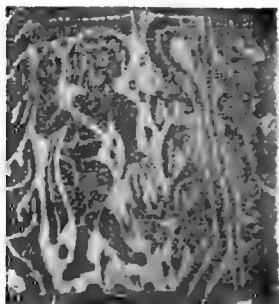


شكل - ٥٣

شکل - ۵۴



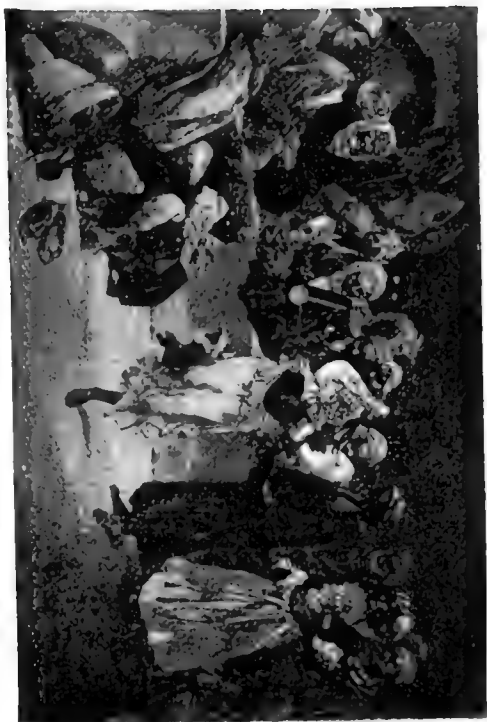
↓ شکل - ۶



→ شکل - ۵۵







شكل - ٧٠
الحركة المباشرة من رقصة النحلة .



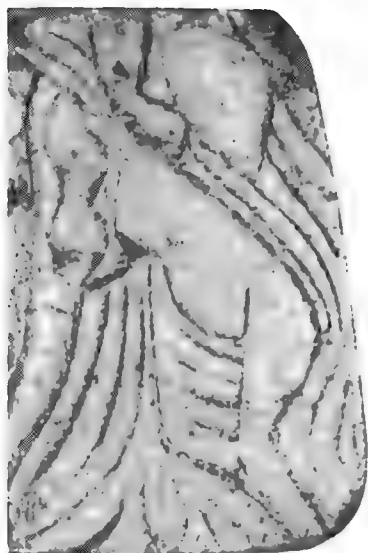
شكل - ٧٢

راقصة وثقت على خصرها رباطا « فوطه »
تتمدد الى اسفل مع اتساعها تدريجياً +

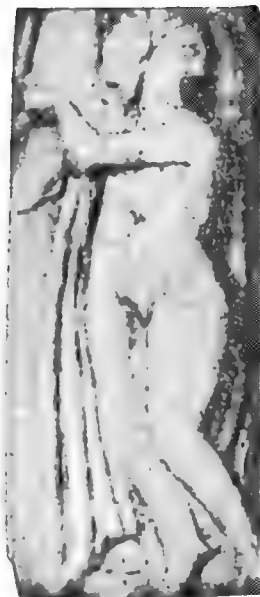


شكل - ٧١

مشهد من رقصة الفوط •



شکل - ۷۴



شکل - ۷۳



شکل - ۷۶



شکل - ۷۵



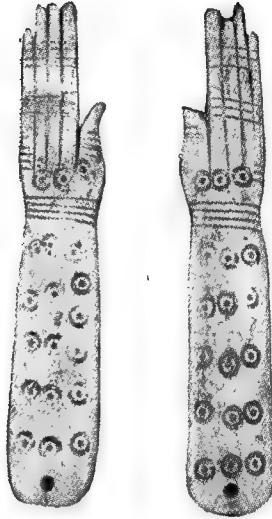
شكل - ٧٨

شكل آخر لراقصة تمسك بها

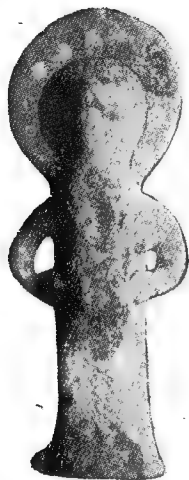


شكل - ٧٧

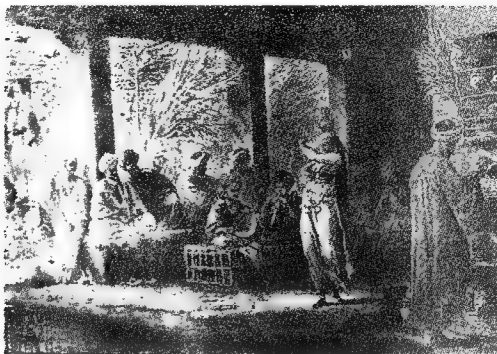
شكل آخر لراقصتين ممسكتين بالآلات
المصغرة .



شكل - ٧٩
الأيدي المصلفة الفرعونية وقد صنعت من العاج .



شكل - ٨٠



شكل - ٨١

رقصة القلة التي كانت شائعة حتى القرن الماضي .



شكل - ٨٢

عروسة فخارية
نلاحظ فيها اثرا
لراقصة تضع فوق
راسها ديارة



شكل - ٨٣

عروسة فخارية
نلاحظ فيها اثرا
لرقصة السقاء .



شكل - ٨٤
 بهلوانان یرقصان
 بالطراپیر .

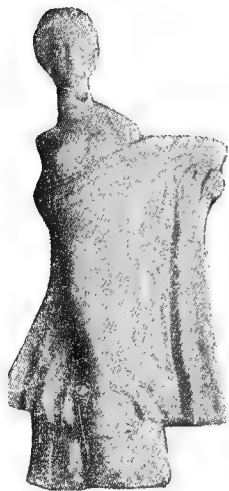


شكل - ٨٥
 راس لتمثال من سققات المسطاط .

نكل - ٨٦
 صورة لاحدى
 الرافعات البدويات
 من الصحراء
 الكبرى .



٨٧ -
 سلة ترقيص
 بداخل قصر



شکل - ۸۹



شکل - ۸۸

راقص سکندری یرقص رقصة الخناجر .



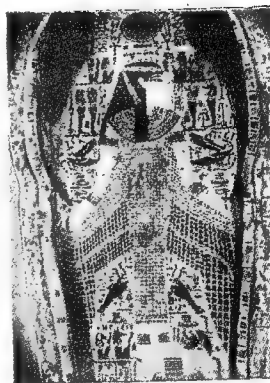
شکل - ۹۰



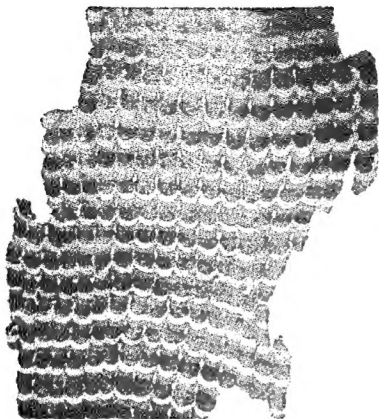
شکل ... ۹۱



شکل - ۹۳

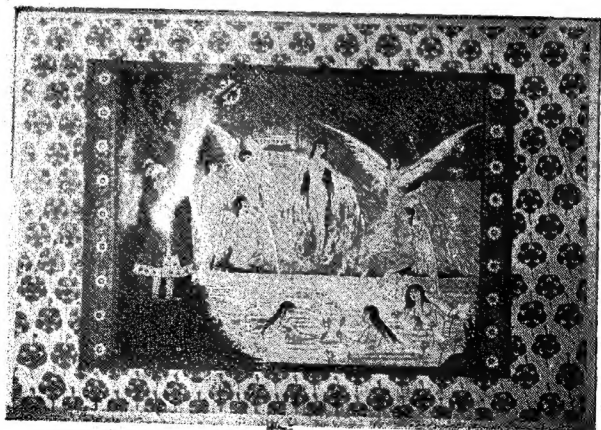


شکل - ۹۲



شکل - ۹۴

شکل - ۹۵ ↓



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٣/٤٩١٨

وزارة الثقافة

الهيئة العامة للكتاب

المركز الرئيسي : كورنيش النيل - بولاق

الهاتف : ٧١٠٥٥ / ٧١٠٥٨ فاكس : ٧١٠٥٨

البريد الإلكتروني : ١٧ شارع قصر النيل - القاهرة - ج.ع.م.

الهاتف : ٤٥٥٨٩ / ٤٧٤٣١

مكتبات القومية للتوزيع في ج.ع.م.

الاسماء

٣٦ شارع شريف	ت : ٤٠١٢	١٩ شارع ٢٦	ت : ٥٥٣٣
٥ ميدان مراد	ت : ٤٦٣٨٣	٢٢ شارع الجمهورية	ت : ٩١٤٢٣
١٣ شارع الميدان	ت : ٢١١٨٧	الباب الأخضر بالحسين	ت : ٩١٣٤٧
الاسكندرية : ٤٩ شارع سعد زغلول	٢٢٩٢٥	١ ميدان الحرية	ت : ٨٩٨٣١
دمياط : شارع عبد السلام المائل	٢٦٠٥	القنينة	ت : ٤٤٥٤
سكة : ميدان الساعة	٢٥٩٤	مسيوط	ت : ٢٠٣٢
المنيا الكبرى : ميدان للحدة	١٢٧٧	اسوان : السوق السلي	ت : ٢٩٣٠
المنيا : أول شارع الثورة	٣٨٦٤		

مركز التوزيع خارج ج.ع.م.

لبنان : الشركة القومية للتوزيع - بيروت - شارع سوريا بناية أبناء صيدا وصفاة
بغداد : الشركة القومية للتوزيع - بغداد - ميدان التحرير - عمارة قاطية

توكيلات وعملاء دائمون خارج ج.ع.م.

الكويت : وكالة المطبوعات	٢٧ شارع عبد السلام بالكويت
الأردن : مكتبة المحاسب	عمان
ليبيا : محمود طربق القوي	طرابلس
البحرين : عبد الله محمد البدر	المنامة
تونس : الشركة التونسية للتوزيع	٥ شارع فرحات - تونس
الجزائر : ٩٢ شارع عبدوش مراد	بشار القاسم
الغرب : المركز الثقافي العربي	لشهر والتوزيع ٤٢ - ٤٤ شارع الكلي - الانجس

الشارع الجديد

مكتبة بابل - لبنان

الهيئة العامة للكتاب

بغداد - العراق

المكتبة الثقافية

جامعة حرة

- خلاصة الفكر القومي والإنساني
- تجعل المعرفة متعة تعمق الشعور بالحياة .. وسلاحاً يساعد على الانتصار في معركة الحياة

يصدر قريباً :

الحرب والمجتمع القديم

دراسات في أسباب الحرب ونتائجها

المنف ٥ قروش

Bibliotheca Mexadrina



0321499



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب